

شاعرینِ غالب کا

تنقیدی مطالعہ

۴۳ جلد اول ۴۴

ڈاکٹر
محمد ایوب شاہد

مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور

شاعرین غالب کا تنقیدی مطالعہ

جلد اول ۴۹

ڈاکٹر
محمد ایوب شاہد

مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، لاہور

شارحین غالب کا تنقیدی مطالعہ

سلسلہ* غالبیات



جملہ حقوق محفوظ

تحقیقی مقالات : (۲)

سلسلہ* مطبوعات : ۷۶



طبع اول	: جون ۱۹۸۸ء
تعداد	: ایک ہزار
صفحات	: ۸ + ۳۳۸
قیمت	: ۱۲۵ روپے
طابع	: ایس۔ ایم اظہر رضوی
مطبع	: اظہر سنز پرنٹرز ، ۱۰۸ - لٹن روڈ ، لاہور
ناشر	: ڈاکٹر وحید قریشی سکرپٹری جنرل مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ، ۷۴۰ - این ، سمن آباد ، لاہور - ۵۴۵۰۶

تشکر

مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ، این ڈی ایف سی اور
اس کے چیئرمین کی ممنون ہے جن کی مالی اعانت سے
یہ کتاب شائع ہوئی ۔

انتساب

جی کے نام

مصائب لاکھ تھے ہر جی کا جانا
عجب اک مانعہ ما ہو گیا ہے

(ابا جی کو ہم ”جی“ کہتے تھے)

فہرست

صفحہ

حرف آغاز

۱

باب اول :

عصری شعری رویہ اور غالب کا شعور فن ۷

باب دوم :

مشکلات کلام غالب ۲۵

باب سوم :

مشکلات کلام غالب ، ابتدائی شعور و احساس :

(الف) شروح کا تنقیدی اور تقابلی مطالعہ ۸۸

(ب) تقابلی مطالعہ اشعار ۱۱۴

باب چہارم :

تفہیم غالب ، بیسویں صدی نصف اول :

(الف) شروح کا تنقیدی اور تقابلی مطالعہ ۱۲۸

(ب) اشعار کا تقابلی مطالعہ ۲۲۸

باب پنجم :

تفہیم غالب ، بیسویں صدی ربع ثلاثہ :

(الف) شروح کا تنقیدی اور تقابلی مطالعہ ۲۸۵

(ب) تقابلی مطالعہ اشعار ۳۹۱



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

حرفِ آغاز

اردو شاعری میں غالب کا ایک اختصاص یہ بھی ہے کہ اس کے دیوان کی تشریحات دوسرے تمام شعراء سے زیادہ لکھی گئیں۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ علامہ الہال کے علاوہ تو کسی شاعر کی جانب اس باضابطہ الدار سے توجہ نہیں دی گئی، چنانچہ اس میدان میں غالب سب سے آگے ہے۔ دیوانِ غالب کی مکمل شروح کے علاوہ بے شمار جزوی شروح بھی لکھی گئی ہیں اور یہ سلسلہ ابھی تک جاری ہے کہوں کہ شارحین اور قارئین ہر دو کے یہاں تشنگی کا احساس مٹتا نظر نہیں آتا اور اس تشنگی کی بنیادی وجہ کلامِ غالب میں گنجینہ معنی کا وہ طلسم ہے جو اپنی تہہ در تہہ معنویت کے باعث ہوری طرح سر کرنا ناممکن ہے۔ علاوہ ازیں زمانی بعد اور علمی ترقی کے ساتھ کلامِ غالب کی جو نئی جہتیں افراد کے ذہنوں پر منکشف ہوتی ہیں وہ بھی تحریک کا باعث بنتی ہیں اس طرح غالب اپنی تخلیقی علویت کے باعث ہر عہد میں زندہ شاعری کا استعارہ بنا ہوا ہے اور حقیقت بھی یہی ہے کہ غالب کا شعری کینوس اس قدر وسیع ہے کہ اس میں ہر عہد کو اپنا چہرہ دکھائی دیتا ہے۔ چنانچہ روایت کو نگاہ میں رکھتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ اگر غالب ایک سو سال سے زائد عرصہ گزر جانے کے باوجود فرسودگی کا شکار نہیں ہوا تو آئندہ اس کے امکانات تقریباً معدوم ہیں۔

تفہیم غالب کے ضمن میں پہلی چیز جو مطالعہ کی بنیاد فراہم کرتی ہے ، کلام غالب کی فنی اور فکری مشکلات ہیں کہ الہی کے احساس سے شروح کا یہ تسلسل ملتا ہے ۔ کلام غالب کی مشکلات کا اندازہ کچھ تو شروح کی اس کثرت سے بھی ہو جاتا ہے لیکن اس کے علاوہ خود غالب کا یہ بیان بھی نہایت اہم ہے کہ جوانی کے زمانے میں ایسے ادق اشعار میرے قلم سے نکل گئے ہیں کہ اب خود بھی چاہوں تو ان کے معانی بیان نہیں کر سکتا اس کے علاوہ ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری کو بھی اس بات کا شدت سے احساس رہا کہ دیوانِ غالب میں ایسے اشعار بھی ہیں جن کا مفہوم ہانے سے ذہن مطلقاً قاصر ہے اور حقیقت یہ ہے کہ بعض اشعار کی معنویت مرتب کرنے کے لیے ہفتوں غور و فکر کرنے کے باوجود طاہت کا وہ احساس نہیں ہوتا جو کسی مشکل مسئلے سے مکمل طور پر لیٹ لینے سے ہوتا ہے ۔ ان مشکلات میں اضافہ شارحین کے اس غیر ادبی رویے سے بھی ہوتا ہے جس کے تحت وہ ایک دوسرے سے الجھتے نظر آتے ہیں ۔ ایک ہی شعر کے بارے میں ادلی و اعلیٰ ایسے متضاد بیانات دیے جاتے ہیں ۔ پھر دو دو تین تین ہلکے اس سے بھی زیادہ مفہیم کی تلاش میں شعر کے مرکزی تصور کو بھروج کیا جاتا ہے ۔ اس پر مستزاد شارحین غالب کا ادبی نقطہ نظر ، ذہنی پس منظر ، مقامی وابستگی اور عصری تعصبات وغیرہ وہ عناصر ہیں جن سے غالب کا مطالعہ معروضی (Objective) طریقہ کار سے ہٹ کر موضوعی (Subjective) طریقہ کار کا شکار ہو جاتا ہے ۔ اس طریقے سے شاعر سے زیادہ شراج کی شخصیت اجاگر ہوتی ہے ۔ اس طریقہ کار کا اظہار اس رویے سے ہوتا ہے جس کے تحت شارحین ، غالب پر الزامات دھرتے اور اعتراضات کرتے ہیں تو بعض ان کو رفع کرنے کی کوشش کرتے ہیں اس طرح شرح مناظرالہ رنگ کی کتاب بن کر رہ جاتی ہے ۔

تفہیم غالب میں ایک رکاوٹ خود عظمت غالب بھی ہے ۔ عبدالرحمان بجنوری کے نعرۂ مستانہ کے زیر اثر کہ ہندوستان کی الہاسی کتابیں دو ہیں وہ مقدس اور دیوانِ غالب ، شارحین و ناقدین نے غالب کو ہر غلطی اور خامی سے مبرا خیال کر لیا اور ایسے مقامات جہاں جائز اختلاف کی

گنجائش ہے ، اس کو بھی مشکوک نظروں سے دیکھا اور تاویلاتی انداز اختیار کیا ۔ اس رویہ کا ردِ عمل بھی شدید ہوا اور حامد حسن قادری نے لکھا ہے کہ غالب نے کلام میں وہ سب غلطیاں کی ہیں جو شاعری میں ہو سکتی ہیں اور شاعر سے نہیں ہونی چاہئیں ۔ اس طرح تفہیم غالب افراط و تفریط کے اس رویہ سے مجروح ہوئی ۔

اس صورت حال میں تفہیم غالب کا بنیادی تقاضا جو دراصل ادبی و دیانتداری کا تقاضا ہے یہ ہے کہ کلام غالب کو ہر قسم کے تعصبات سے بالاتر ہو کر سمجھا جائے اور اس ضمن میں ممکن حد تک معروضی طریقہ کار اپنایا جائے اور خاص طور پر شاعر کو اس کی ذہنی اور علمی سطح اور اس کے عہد کے پس منظر میں مطالعہ کیا جائے ۔ یہ صحیح انتقادی رویہ ہے اور نہ شاعر کے ساتھ انصاف کہ ایسے بیک وقت مشرق و مغرب کی تمام تر علمی اور فلسفیانہ مضامین شناخت کیا جائے اور یوں شاعر کا حلیہ ہکا بکا دیا جائے ۔ شروع غالب کے مطالعہ کے دوران میں ان بنیادی اور دوسرے فروعی مسائل کو احاطہ کرنے اور غالب کے فکر و فن کو امکانی حد تک غالب کی شخصیت اور ماحول کے حوالے سے آجا کر کرنے کی سعی کی گئی ہے ۔

یہاں مقالے کی ترتیب اور تحقیق و تنقید کے بارے میں بھی یہ بات کہنی بے محل نہ ہوگی کہ مقالہ ہذا میں وہ روایتی طریقہ کار نہیں اپنایا گیا جس کے تحت مقالے کا آغاز تخلیق آدم کے افسانے سے کیا جاتا ہے اس کے بعد سماجی اور سماجی حالات وغیرہ لکھے جاتے ہیں پھر شاعری یا طرح نگاری کی روایت وغیرہ زیر بحث آتی ہے اور آخر میں ایک دو باب اصل موضوع پر لکھ کر کام تمام کر دیا جاتا ہے ۔ یہ طریق کار جو دراصل غیر متعلق مباحث کو اہمیت دینے پر مشتمل ہے میرے مزاج سے ہم آہنگ نہ تھا ۔ لیکن قبل اس کے کہ میں کچھ کہتا استاد محترم ڈاکٹر وحید قریشی نے آغاز ہی میں اس رویے سے گریز کرنے کی ہدایت فرمائی ۔ چنانچہ مقالہ غالب سے شروع ہو کر غالب پر ختم ہوتا ہے ۔ دوسری بات مقالہ میں شامل اشعار سے متعلق ہے ۔ بعض اشعار ، مختلف شارحین کے

حوالے سے ایک سے زائد مقامات پر آتے ہیں یا تنقیدی ابواب میں بطور مثال لائے گئے ہیں۔ اسے اشعار کی وہاں بعض اوقات معمولی سی وضاحت کر دی گئی ہے تاہم اشعار پر مکمل بحث صرف تقابلی مطالعہ اشعار کے دوران میں کی گئی ہے۔

تفہیم کلام غالب اپنی جگہ ایک بڑا مشکل کام تھا لیکن اس کو تو ڈاکٹر جمیل جالبی کے اس خیال سے گوارا بنا لیا کہ ”بات جب غالب کی ہو اور مشکل ہندی سے دامن بچایا جائے یہ تو ایسا ہی ہے جیسے سچے موتی کی تلاش کی جائے اور گہرے پانی میں غوطہ لہ لگایا جائے“ لیکن اس سلسلہ میں دوسری مشکل شروع دیوانِ غالب کی تلاش تھی اور سو سال سے زائد عرصہ ہر محیط شروع کا اکٹھا کرنا اس وقت جوٹی شیر لانے کے مترادف معلوم ہونے لگا۔ جب ناہاب شروع کی فہرست تیار کی تو اس میں کچھ شروع ایسی تھیں جو کراچی، لاہور، راولپنڈی اور پشاور کی لائبریریوں میں موجود نہیں تھیں۔ کراچی اور راولپنڈی سے تو ایک شرح بھی نہیں ملی (البتہ پشاور سے ڈاکٹر شمس الدین صدیقی کی وساطت سے ڈاکٹر سید اختر مسعود رضوی سے مکمل شرح دیوانِ غالب مصنفہ عبدالباری اسی ملی) جس نے مجھے بہت زیادہ پریشان کیا۔ چند اہم شروع ملتان میں پروفیسر لطیف الزمان خان کے ذخیرہ سے ملیں اور مجھے یہ سوچ کر افسوس ہوا کہ میں دوسری جگہوں کے چکر لگانے کی بجائے اگر پہلے ہی یہاں آ جاتا تو میرا کام بہت آسان ہو جاتا۔ حقیقت یہ ہے کہ پاکستان میں غالب پر اس سے بہتر ذخیرہ میں نے نہیں دیکھا۔ تاہم چند شروع ایسی تھیں جو اس ذخیرہ میں بھی نہیں تھیں۔ دوبارہ بھارت کے احباب سے رجوع کیا گیا اور برادرِ ماحل احمد نے تین شرحیں بھیجیں اور کالی داس گپتا رضا نے چند شروع کے بارے میں معلومات فراہم کیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا دو شرحیں خود بھارت سے لے کر آئے۔ تاہم اب بھی آپتک غالب مصنفہ منشی پریم چند کے لئے ملنے کا افسوس دل میں موجود ہے اور عجیب بات یہ ہے کہ ماہرینِ غالب اس کے بارے میں نہ صرف خاموش ہیں بلکہ اس کے شائع ہونے کا انکار کرتے ہیں جب کہ یہ شرح لاہور سے شائع ہوئی۔

غالب مشکلات کا استعارہ ہے چنانچہ ایک خواہ مخواہ کی پریشانی مقالہ کی کتابت میں اس وقت پیدا ہو گئی جب ایک خوشنویس طالب علم کہ جس کی امداد کے ہر نظر مقالہ اسے لکھنے کے لیے دیا تھا کام درمیان میں چھوڑ کر چلا گیا تاہم پروفیسر ضیاء الدین ارشد نے یہ فریضہ اپنے ذمے لیا اور انہوں نے اپنی مصروفیات میں سے تھوڑے تھوڑے وقت نکال کر اس کام کو آخر مکمل کیا اور مقالہ پر نظر ثانی کرنے میں بھی مدد کی۔ پروفیسر محمد صدیق شاہ اور پروفیسر محمد الیاس جیمہ نے بھی مقالہ کے سلسلہ میں کتابوں کے حصول اور دوسرے معاملات میں تعاون کیا۔ میں تمام احباب گرامی کا جنہوں نے اس سلسلہ میں تعاون کیا، شکرگزار ہوں۔

مقالہ کی تیاری میں مجھے اپنے اساتذہ کی معاونت حاصل رہی۔ خاکہ کی تیاری میں ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی نے خاص طور پر مدد کی اور مشورے دیے۔ ڈاکٹر علام حسین ذوالفقار نے حوصلہ افزائی فرمائی اور ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا نے بھی مفید مشورے دیے۔ ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے مسلسل معاونت کی اور بعض کتابوں اور رسائل کے حصول میں بھی تعاون کیا۔ میں تمام اساتذہ کرام کا شکر گزار ہوں۔

آخر میں اپنے لگران اور استاد محترم و مکرم ڈاکٹر وحید اربشی کا خصوصی طور پر شکریہ ادا کرتا ہوں کہ انہوں نے نہ صرف یہ کہ موضوع کا انتخاب خود کیا بلکہ نہایت سہرائی سے اپنی بے پناہ مصروفیات کے باوجود لگرائی کے فریض قبول کیے اور مقالے کے تمام ابواب کا نہایت دلچسپی سے بہ نظر غائر مطالعہ کرنے کے بعد مناسب تجاویز و ترامیم سے مقالے کی قدر و قیمت کو بڑھایا اور تعریف و تحسین سے حوصلہ افزائی بھی کی، حقیقت یہ ہے کہ یہ کام جو پہلے ہی غالب مشکل پسند کے حوالے سے مشکل تھا ان کی رہنمائی کے بغیر اور مشکل ہو جاتا۔ میں ان کی رہنمائی اور حوصلہ افزائی کے لیے تہر دل سے ممنون ہوں۔

المانوں کا شکریہ ادا کرنے کے بعد میں رب کائنات کے حضور سجدہ شکر بجا لانا ہوں کہ یہ سارا کام اس کی کمال عنایت و مہربانی کا

نمبر ہے کہ اسی کی توفیق سے ہر کام اپنے انجام کو پہنچتا ہے ۔ نفع و ضرر کا وہ بلا شرکت غیرے مالک ہے اور میں عاجز بندگی لیے ہوئے اسی سے اچھے انجام کا طالب ہوں ۔

مذہب کا انتساب ابا جی کے نام ہے وہ میری محنتوں کا مرکز تھے ۔ آج میں جس منزل پر ہوں یہ اللہ تعالیٰ کا احسان اور ان کی ان کوششوں کا ثمر ہے جو وہ میری تعلیم کے بارے میں کرتے رہے ۔

رب ارحمہما کما رہتی صغیراً *

محمد ایوب شاہد
کورٹمنٹ کالج
سرگودھا

۲۰ جولائی ۱۹۸۵ء

عصری شعری رویہ اور غالب کا شعور فن

تبدیلی کا وہ عمل جس کی نشاندہی غالب نے ”آئین اکبری“ کی تقریظ میں کی اس کے ثرات خود غالب کی شاعری میں بھی اس سطح پر نمایاں ہیں اور نہ ہی عہد غالب کے کسی دوسرے قابل ذکر شاعر کی شاعری میں اس تہذیبی اور سماجی تصادم کا تخلیقی اظہار ملتا ہے جو ان کے سامنے وجود پذیر ہو رہا تھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس عہد کے شعراء عہد کے نیک بھگت ابی شاعرانہ اور تخلیقی زندگی تقریباً بسر کر چکے تھے۔ بعض شعراء کے چاں حالات بدلنے کا جو احساس ملتا ہے وہ بھی انفرادی سطح کا ہے کیونکہ ایک تو اس عہد میں اجتماعی وجود سے وابستگی کا کوئی ایسا تصور موجود نہ تھا جیسا مثلاً وہ عصر حاضر میں محسوس کرتے ہیں اور نہ وہ فکری بالغ نظری ہی موجود تھی جو کسی اہدام کو روکنے کے لیے ضروری ہے تبدیلی کا جو ہلکا شعور و احساس نظر آتا ہے اس سے کوئی باقاعدہ رویہ تشکیل پاتا نظر نہیں آتا۔ دراصل اس عہد کے اجتماعی شعری رویے پر عصری سماجی و تہذیبی شکست و ریخت سے زیادہ وہ شعری روایت اثر انداز ہوتی دکھائی دیتی ہے جس کی تشکیل اساتذہ قدیم کے سرمایے سے ہوتی ہے اور جس کی تعبیر و تشکیل میں زیادہ حصہ میر تقی میر اور میرزا سودا کا ہے۔

میر تقی میر اور مرزا رفیع سودا دونوں بیک وقت دو شعری رویوں کی تشکیل کرتے ہیں اور ہر دو استاد اپنے عہد میں اس انداز سے شعری عمل سے گزرتے ہیں کہ بعد میں ہر دو کے اسلوب و انداز کی پیروی شعرا کا مقصود بن جاتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ متاخرین نے میر تقی میر کی

شاعرانہ عظمت کو باقاعدہ طور پر تسلیم کیا اور ان سے فیض یاب ہونے کا اقرار و اظہار بھی کیا۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ عہد غالب کے شعراء نے مجموعی طور پر طرز میں سے انحراف کیا اور صودا کے اسلوبیاتی شکوہ کی پیروی میں ہی اپنی کامیابی دیکھی۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کا مزاج اور اس میں خزن و باس کی کیفیت انتہائی درجہ پر تھی جس سے آگے تو کیا اس تک بھی دوسرے شعراء کو رسائی نہ ہوئی اور اس طرح وہ شعراء جو رنگ میں لبھانے کی کوشش میں مصروف تھے، رنگ میں لبھاتے لبھاتے اپنے انفرادی مزاج کے تعلق سے ایک اور ہی رنگ پیدا کر لیتے جس میں اور جو کچھ بھی ہو کم از کم غموں کا الاؤ بہر حال ملتا دکھائی نہیں دیتا۔ چنانچہ بقول ڈاکٹر شمس الدین صدیقی:

”شاہ نصیر، ذوق، ظفر اور دوسرے شعرا الہی ادبی قدروں کو ماننے اور ان پر عمل کرتے رہے جن کے لحاظ سے شاعری بنیادی طور پر جذبات و تصورات کے حسین و مترنم اظہار کی بجائے ایک لسانی آرٹ تھی۔“

اور یہ سب کچھ ایسے وقت میں تھا جب کہ خارجی حالات رنگ میں اٹھانے کا تقاضا ہی کرتے تھے کیونکہ کشمکش اور تصادم کی ایک رو زمین سطح پر موجود تھی اور مقامی افراد نے ابھی نو آمدہ افراد کو قبول نہیں کیا تھا اور مغلوبیت کا جو احساس باشعور افراد کے اذہان کو چرکے لگا رہا تھا وہ اس درد و کرب کو جنم دینے کے لیے کافی تھا جس کا اظہار میر ایسے شعراء کی ذات میں ہوا تھا اور مزید یہ کہ یہ افراد میر ہی کی طرف مقاومت اور تصادم کے براہ راست الداز سے محروم ہونے کی وجہ سے درون بین (Introvert) شخصیت کے حامل بن رہے تھے۔ میر کے یہاں بھی خارج سے داخل کی طرف ہواؤں تھیں۔ وہ کائنات سے زیادہ ذات

انسانی گو توجہ دیتے ہیں اور ذات انسانی کو بھی کسی فکری پس منظر کی بجائے جذباتی مطمح ہر درہافت کرتے ہیں۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ میر کی شاعری میں حیات و کائنات کے بارے میں کوئی مربوط فکری نقطہ نظر نہیں ملتا۔ جذبے کی صداقت تجربات کی گہرائی اور خلوص ضرور موجود ہے لیکن اس کا بھی مخصوص رنگ ہے کہ

بھیرے کام دوتے سے اکثر ہے ناصح
تو گب تک میرے منہ کو دھوتا رہے گا

میر کے مقابل سودا کی شاعری میں بھی فکری پہلو برائے نام ہے، بلکہ میر سے بھی کم اور مزید یہ کہ سودا کی شخصیت جو میر کے برعکس بیرون بین (Extrovert) ہے، غم و اندوہ کی وہ شدت اور حریت بھی نہیں رکھتی جو شاعری میں اثر و تاثر کے لوازمات میں سے ہے۔ چنانچہ سودا کی شاعری میں جذبات اور معنویت کے برعکس لفظ اور شاعری کے دوسرے آبی وسائل کو پروئے کار لانے کی کوشش نمایاں ہے اور یہ فرق دراصل ہر دو شعراء کے انفرادی مزاج کا ہے جس کا تعزہ کرتے ہوئے ڈاکٹر وحید قریشی راسخراز ہیں :

”میر کی شخصیت کی تعبیر میں ان کے ابتدائی حالات کو بڑا دخل ہے ان کا عشق، ان کا پاگل ہو جانا، ان کے گھر کے حالات، سب نے انہیں غم کے راستے پر ڈال دیا، ان کے شعور نے ہوری طرح تصوف کی طرف جانا گوارا نہ کیا، اس لیے انہوں نے شہرت میں پناہ لی۔ ان کی شہرت کی جان ان کا غم ہے اور ان کے غم کی جان ان کی افتاد طبع ہے۔ دوسری طرف سودا کو لیجیے ان کے ابتدائی حالات ہر قدیم توہن تذکرے کوئی روشنی نہیں ڈالتے لیکن ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ ان کے چنچل پن میں ابتدائے عمر کی فارغ الہالی اور بے غمی کو بڑا دخل ہوگا۔ سودا کی روایت جو آزاد تک توانر کے عمل سے پہنچی اگر درست مان لی جائے تو جعفر زلی والا لطیفہ ان کی خوش فکری کا کافی ثبوت ہے“۔

یہ شخصیت اور مزاج کا اختلاف ہی تھا۔ جس نے سودا کو کامیاب نصیب لکار اور میر کو کامیاب غزل کو بنا دیا۔ لیکن اپنی تمام تر لائبرٹ اور اثر و تاثر کے باوجود میر عصر غالب کو اپنی گرفت میں نہ لے سکے۔ چنانچہ اس عہد کے بڑے بڑے شعراء شاہ نصیر، مومن خان مومن، ہادر شاہ ظفر اور خود غالب (خاص طور پر اپنی ابتدائی عہد میں) سودا کی شاعرانہ روایت سے رشتہ جوڑنے نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ان شعراء کے دل پسند مضامین محبوب کے سراپا اور اس کے خارجی حسن سے آگے نہیں بڑھتے۔ اسلوبیاتی سطح پر لسانی موشگافیاں، صنعتوں کا التزام، تمثیل نگاری اور سنگلاخ زبہنوں کو نرم بنانے کی کوشش نظر آتی ہے۔ سودا کی خوش مزاجیاں اور غنچہ گو آواز دہانے کا انداز تو کارفرما ہے مگر میر کی داخلیت اور غم کے ہاتھوں ڈھے جانے کی کیفیت نہیں ملتی۔ تاریخ ادبیات کا مقالہ لکار لکھتا ہے :

”اگرچہ میر کی شاعرانہ عظمت عام طور پر تسلیم کی گئی لیکن ملک الشعراء سودا کو قرار دیا گیا۔ اس وقت کی ادبی فضا میں فارسی شعرائے متاخرین کا مکہ رائج تھا جو اپنی مضمون آفرینی، خیال ہندی، تمثیل نگاری اور صنعت کاری کی خصوصیات کے باعث پسند کیے جاتے تھے اور یہی خصوصیات دیگر شعراء کے مقابلے میں سودا کے اردو کلام میں زیادہ نمایاں تھیں۔“

لیکن اس عہد کی شاعری کا خارج کی جانب جھکاؤ اور محبوب کے خارجی تعلقات سے وابستگی کا رویہ محض فارسی روایت یا سودا ہی کے تابع میں نہ تھا بلکہ اس کی تشکیل میں معاصر لکھنوی شعراء کا خاص حصہ تھا جہاں اس وقت لایخ کا طوطی بول رہا تھا۔ لایخ نے نہ صرف یہ کہ ایک لسانی شعری رویے کی بنیاد کو مستحکم کیا بلکہ شاعری سے جذبات کو بے دخل کرنے کے ساتھ ساتھ لکھ، تصنع اور مبالغہ آرائی کو شاعری میں داخل کیا۔ لایخ کے یہاں شاعری لفظوں کا کھیل ہے

اور ان میں معنویت یا گہرائی ہو نہ ہو پہلی نظر میں ان کی شان و شوکت دیکھ کر جہی لیجا جاتا ہے یہ مصنوعی پن اور بے اثریت صرف ناسخ ہی کی شاعری کا نہیں بلکہ ہورے لکھنوی سکول کا رنگ ہے اور یہ تصوف کی بے دخلی شعوت کے زور اور معاشی خوشحالی کے باعث ہے جب کہ دوسری طرف دلی کی ہر بادی نے افراد کو اندر سے توڑ ڈالا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ ناسخ نے اپنے لسانی رویے کی بدولت زبان کی خدمت کی لیکن ان کی تقلید میں شاعری کا جوہر شاعروں سے لگتا گیا اور جذبے کی آج مدھم بڑ گئی اور پھر یہ کہ لسانی رویہ صرف شعرائے لکھنوی تک ہی محدود نہیں رہا بلکہ اس کے اثرات دلی میں بھی در آئے، دلی میں ان اثرات کو لانے اور پھیلانے میں شاہ نصیر رابطہ بنے۔

ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار لکھتے ہیں :

”شاہ نصیر لکھنوی بھی کئی اور لکھنوی کی بہت ساری روایات شعری ان کے توسط سے دلی کی ہزم آخر میں داخل ہوئیں۔ ذوق، مومن، ظفر، معروف وغیرہ ان کے نما گرد تھے۔ سرزا غالب اگرچہ اس حلقے سے باہر تھے لیکن لکھنوی کے اثرات سے محفوظ وہ بھی نہیں رہے ان کے ابتدائی دور میں مضمون آفرینی کا رجحان بہت حد تک شیخ اماء بخش ناسخ کے تتبع میں آیا ہے۔“

دلی کی ادبی و شعری انشاء میں شاہ نصیر کی وجہ سے ناسخ کے لسانی رویہ ہی کو فروغ نہیں ہوا۔ بلکہ شاہ نصیر نے شاعری میں سنگلاخ زمینوں، مشکل قوافی اور ردیفوں کو بھی داخل کیا اور اس کے ساتھ ایک ادبی معرکے کا ماحول بھی لکھنوی کی طرز پر پیدا ہوا۔ شعراء کی تمام تر توجہ اس بات پر مرکوز نظر آتی ہے کہ وہ مشکل زمینوں اور قوافی میں کس قدر شعر لکال سکتے ہیں۔ اسی مہارت پر شعراء کو کامیابی و ناکامی کی امتداد دی جاتی تھی۔ چنانچہ یہ ماحول شاعری کو تھلہ

۱۔ اردو شاعری کا سیاسی و سماجی پس منظر، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار۔

عمل کے درجے سے گرا کر شعبہ بازی کی سطح پر لے آیا اور ہوں شاعری کسی بڑے منصب کی نمائندہ تو کہا ہوتی ایک شغل بے کاری اور کھیل بن کر رہ گئی۔ اس ادبی معرکہ آرائی کا اندازہ اس امر سے کیا جا سکتا ہے کہ ایک ہار شاہ نصیر نے دو ٹھیلیں ایک مشاعرہ میں پڑھیں جب کہ اسی زمین میں ذوق کے ایک شاگرد خیر الدین یاس نے ایک غزل کہی جس کا ایک شعر اچھا نکل آیا کہ :

مرہم سنگ جراحت سے بھرے اپنے گھاؤ
کب کے مشتاق تھے زخموں کے دہن ہنہر کے

یہ بات شاہ نصیر کو لا گوار گزری اور پہل زمین میں قریب قریب پھاس غزلیں کہہ کر اپنے شاگردوں سے پڑھوائیں۔ اس حرکت سے حسد کا بازار گرم ہوا اور اس جلسے کے بعد شعراء نے یہ التزام کیا کہ ہر مشاعرے میں اسی زمین میں غزل ہو، الحاصل کئی مہینوں تک اسی ردیف کی غزلوں کے سوا کچھ نہ کہا۔۔۔ اور لوگ آٹھ آٹھ لو نو شعروں کے سوا مشاعروں میں نہ پڑھتے تھے۔ شاہ نصیر کی تلاش ہر ہزار آفرین ہے کہ ہر بار دو غزلہ سے غزلہ ساٹھ ستر بیت کا پڑھتے اور ہر شاگرد کی غزل اس میں ایک سے کم نہ ہوتی، طرفہ تر یہ کہ وہ سب غزلیں بھی اسی ہکے تاز مرصع سخن کی طبع زاد ہوتی تھیں۔ آخر الامر شیخ ابوالہیہ ذوق نے ایک قصیدہ اسی زمین میں حضرت غل سیدنی آید رحمت وہابی کی مدح میں کہا۔ کہتے ہیں کہ اس قصیدے میں بڑی شوکت الفاظ اور جودت مدنی صرف کی تھی لیکن جس وقت وہ قصیدہ پڑھا گوا ہزم مشاعرہ برہم ہو چکی تھی اور شاہ نصیر اور دو چار سامعین کے سوا کوئی اس جلسے میں موجود نہ تھا۔ اسی وجہ سے اس کا لطف زبان زد رہا پھر نہ ہوا اور بعد چند روز کے وہ جلسہ برہم ہو گیا۔“

مندرجہ بالا ہیں۔ جہاں دلی میں ادبی معرکہ آرائی کی فضا کا علم ہوتا ہے وہاں اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ جوہر قابل کی کسی نہ تھی۔ شعراء میں اخلاقی صلاحیتیں وافر مقدار میں تھیں اور علم و فضل کی بھی کسی نہ تھی۔ چنانچہ معلوم ہوتا ہے کہ ذوق علوم عقلی و نقلی اور خاص کر تصوف کے اسرار و معارف میں درجہ کمال رکھتے تھے۔ مومن دہلوی علوم متداولہ میں درک رکھتے تھے۔ خود شاہ نصیر کا لسانی مرتبہ ان کی علمیت کو ثابت کرتا ہے لیکن اس دور کی شاعری کا المیہ یہ ہے کہ شعراء اجتماعی وجود اور اجتماعی وجود کی نصب العین مطمح کا شعور نہیں رکھتے، وہ شاعری کے کسی نمائندہ منصب سے آگاہ نہیں اور مزید یہ کہ اس کشمکش اور تصادم کو بھی پوری طرح محسوس نہیں کر رہے جو ان کے سامنے رونما ہو رہا ہے۔ چنانچہ یہ شعراء الفاظ و محاورات کی آہد سے اکل کر اعلیٰ و بلند خیالات اور شاعری کے پیغمبرانہ منصب کی پہچان کی صلاحیت سے عاری ہیں اور یہی وجہ ہے کہ انہی تمام تر علم و فصل اور زبان دانی کے باوجود یہ بڑی شاعری نہ کر سکے۔

دلی کی اس معرکہ آرائی کی فصاحت نے نہ صرف معاصر شاعری کو نا شاعری میں بدل ڈالا بلکہ اس کے اثرات مستقبل کی جالب نمود کر لے نظر آنے لگی ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں استاد اور شاگری کی روایت طاقت مستحکم تھی۔ چنانچہ شاہ نصیر کے اثرات مابعد شعرا ہر بڑھتے چلے گئے، دوی چند دن کی شاگری کے بعد شاہ نصیر کے حلقے سے اسی مضبوط شخصیت کی وجہ سے نکل گئے مگر شاہ نصیر کی شاعری روایت سے اپنا تعلق حتم نہ کر سکے۔ چنانچہ ذوق کی شاعری لفظ اور اس کے احتمالات کے گرد ہی گھومتی ہے اور اسی روایت کا اثر ہے کہ بہادر شاہ ظفر اسی حقیقی شاعر، متشاعر بن گئے۔ ذوق کی بیشتر شاعری اپنے مدوح بہادر شاہ ظفر کی بادشاہت کی طرح اندر سے گھوگھلی ہے۔ محاورات کو بٹھانے کے شوق میں ذوق نے جذبات کو بزم شاعری سے اٹھا دیا۔ چنانچہ ان امائدہ نے اپنی تمام تر کوششیں حقیقی شاعری کی راہیں مسدود کرنے میں صرف کر دی۔

ذوق کا مقالہ لکارتا ہے :

”لاسخ کی طرح ذوق کے یہاں بھی تخیل ہرستی ، تمثیل پسندی اور
خارجیت کا عنصر بہت نمایاں ہے اور اس وقت میں معیار پسندیدگی
تھا ۔ ذوق کا ذکر دیگر اساتذہ دہلی ممنون ، احسان وغیرہ
سب اس رنگ میں رنگے ہوئے تھے۔“

اس دور کی شاعری کا عمومی رنگ درج ذیل اشعار سے دیکھا
جاسکتا ہے :

شاہ نصیر :

کہا دل ہے ہپیہولوں سے ہمارا ہمہ تن چشم
نظارۂ ساقی کو ہے مینا ہمہ تن چشم
شب کو کہولکر قبہ کو ہے بہتا، سر پہ طرہ ہار گلے میں
جو پروین و ہالہ " مہ کہا ، سر پہ طرہ ہار گلے میں

ذوق : سر پہ وقت ذبح اپنا اس کے زیر ہائے ہے

یہ نصیب اللہ اکبر لوٹنے کی جائے ہے
الفت کا نشہ جب کوئی سر جائے تو اچھا
یہ دردِ سر ایسا ہے کہ سر جائے تو اچھا

طفر : جام ہے شیشہ ہے ساقی بھی ہے برسات بھی ہے

ان دنوں بادہ کشی، دن بھی ہے اور رات بھی ہے
ہم مرگ مبرے مزار پر جو دیا کسی نے جلا دیا
آئے آہ دامن باد نے سر شام ہی سے بچھا دیا

شیفتہ : ہائے اس برق جہاں سوز پہ آنا دل کا

سمجھے جو "گرمی" ہنگامہ چلانا دل کا

کہوں خیر ہو چھی تیرا بیمار ہائے

سر گیا شورِ مہارکیاد میں

سومن : اعجاز جاں دیں ہے ہمارے گلام کو
 زلدہ کیا ہے ہم نے مسیحا کے نام کو
 ہے کسی کا انتظار کہ خواب عدم سے بھی
 ہر بار چونک پڑتے ہیں آواز ہا کے ساتھ

غالب : بیس میں گزرتے ہیں جو کوچے سے وہ میرے
 کندھا بھی کپھاروں کو بدلنے نہیں دیتے

غالب کی شاعری اسی روایت اور ماحول سے ابھرتی ہے مگر غالب شعوری طور پر اردو شاعری کے برعکس فارسی عربی روایت سے اپنا رشتہ قائم کرتا ہے اور ابتدائی دور میں خاص طور پر عبدالقادر بدایونی، جلال الدین اسیر، شوکت بخاری اور غنی کاشمیری کی تقلید کو اپنا شعار بناتا ہے۔ فارسی شاعری کا یہ اثر نہ صرف غالب کے اسلوب پر غالب ہے اور جس کے نتیجہ میں اردو فارسی بنی ہو گئی ہے بلکہ بدایونی کی فکری تقلید کے باعث خیالات بھی حد درجہ دقیق اور مفاہیم ہیں۔ غالب کی الالیت یہاں منفی طور پر اپنا اظہار کرتی نظر آتی ہے۔ انفرادیت کا حد سے بڑھا ہوا احساس اس رویے کے پس پشت آسانی ساخت کیا جا سکتا ہے۔ اس دور میں غالب اپنے عہد سے لسانی اور معنوی ہر دو لحاظ سے جدا نظر آتا ہے لیکن یہ تصویر مروجہ دیوان کے حوالے سے اتنی شوخ نہیں بنتی کہ اس میں بھی ہینکڑوں ایسے اشعار موجود ہیں جن کی تفہیم میں بے شمار رکاوٹیں ہیں، غالب کے اس مٹی رویے کو ہورے طور پر سمجھنے کے لیے ”نسخہ حمیدہ“ کو ایک نظر دیکھنا ضروری ہے جس کی ایات نہ صرف اردو زبان سے بہت دور ہیں بلکہ مدعا کی عنقائیت کا بھی زلدہ ثبوت ہیں۔ ”نسخہ حمیدہ“ کی موجودگی ہی میں معاصرین غالب کے نقطہ نظر کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے کہ وہ ”اتنے بڑے شاعر“ کو روحان کل میں ابھرنے کے اندھے سے نکالنے کا مشورہ دیتے تھے تو بے حال نہ تھا۔

بقول سید مسعود حسن رضوی ادیب :

”ن مشکلات کا نتیجہ یہ ہو کہ لوگ غالب کو مہمل کو کہنے

لکھے یہی ان کے شعر بے معنی ہوتے ہیں۔“

غالب کی یہ شاعری فنی لحاظ سے بھی کسی بڑے مرتبے کی حامل ہیں۔ ابتدائی دور کی اس شاعری میں اس عہد کی شاعری کے وہ تمام عناصر موجود ہیں جو شاعری کو شاعری و پیغمبری کے مرتبے کی چیز بنانے کی بجائے شعبہ بازی بناتے ہیں۔ اس شعبہ بازی میں غالب کا الگ وجود ایک تو فارسی زبان کے بے دریغ استعمال اور دوسرا دقیق خیالات کے باعث مشکل ہوتا ہے۔ چنانچہ غالب اس دور میں لفظوں کے استعمال پر بھرپور توجہ دیتا ہے۔ تشبیہ، استعارہ، لہجہ، تراکیب، صنائع، بدائع، تمثیل نگاری، خیال بندی اور تخیل وغیرہ پر فیس کا لے جا استعمال اس عہد کی شاعری میں موجود ہے اور ان سب پر مستزاد مشکل پسندی کا وہ بدلہ روہہ پس میں غالب پر صرف بیدل ہی غالب ہے۔ کونی دوسرا شاعر اس سطح پر نہیں پہنچ سکتا۔ غالب کی یہ منفی انفرادیت بھی بنیادی طور پر بیدل کے لہجے مضامین کا نتیجہ تھی۔

اس شاعری کے حوالے سے غالب کے فنی شعور کا اسیح بھی نہایت ہست ہوتا ہے بلکہ اس فنی شعور کو تو معاصرین غالب کے فنی شعور پر بھی ترجیح نہیں دی جا سکتی۔ معاصرین غالب بھی شاعری کو لفظوں کا گھیل سمجھتے تھے اور غالب بھی غلط ہی سے لہجہ رکھتے ہوئے تھا۔ لیکن معاصرین کے پاس ٹکلی زبان تھی جب کہ غالب فارسی آمیز مصنوعی اردو لکھ رہا تھا۔ غالب نے انفرادیت کے لیے غرض خیالی قلا بازیاں لگانے پر اکتفا کیا اور انتہائی دور از کار خیالات شعوری طور پر شعر میں داخل کرے کی کوشش کی۔ جب کہ معاصرین غالب کم تر سطح پر مہی واقعیت کے قریب تھے۔ شاعری بڑے نصب العینی منصب کے حوالے سے نہ غالب کے سامنے تھی نہ معاصرین غالب کے۔ اس طرح کوہ غالب اس عہد میں فنی صبح پر کسی بالغ نظری کا ثبوت نہیں دے رہا تھا بلکہ یہ ساری مصنوعی شاعری تھی، اس درجہ مصنوعی کہ اس

کا عہد بھی جو خود تصنع کا شکار تھا اسے برداشت نہ کر سکا، اس عہد کی شاعری پر تبصرہ کرتے ہوئے شیخ اکرام لکھتے ہیں :

”فارسی الفاظ اور تراکیب کی کثرت سے زبان ٹکڑ ہو گئی اور چونکہ مضامین بھی عجیب و غریب اور عام مشاہدے یا دلیائے شاعری سے دور تھے اس لیے ان اشعار کا سمجھنا آسان نہیں اس کے علاوہ یہ اشعار شاعرانہ حسن سے بھی عاری ہیں“۔

غالب کی ابتدائی دور کی شاعری کچھ اس لیے بھی مصنوعی ہو گئی کہ غالب نے اس عہد میں جن شعراء کی تقلید کی وہ بھی بیدل کے علاوہ بڑے شاعر نہ تھے بلکہ شوکت بخاری ایسے شاعر کہ بقول ڈاکٹر خورشید السلام :

”خیال بند اور مصنوعی شاعر ہے“۔

جہاں تک بیدل کا تعلق ہے، تو اس کی فکری عظمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا مگر وہ اتنی بلند فکری سطح پر تھا کہ غالب کی پہچ سے باہر تھا غالب فکر بیدل کر پورے طور پر گرات میں لپٹے سے قاصر رہا اس طرح گویا بہت اونچا اڑنے کی صورت میں وہ راستہ ہی ہٹک گیا۔ تاہم اتنا ضرور ہوا کہ بیدل کی بلند فکری اور مشکل پسندی کے طفیل غالب کو وہ نعمت مل گئی جس کا وہ منلاشی تھا یہی اس کے سہارے وہ اپنے عہد کے جبر سے اکایے میں کاہن ہو گیا کہ منفی انداز میں سے سہی، لیکن وہیں یہ ہیں بھولنا چاہیے کہ اس نفی سے اثبات بھی جنم لیتا ہے کیونکہ اگر غالب ابتدا میں عصری شعری رویے کو من و عن قبول کر لیتا تو اس کا انہوہ میں کم ہو جانا یقینی تھا یوں غالب نے بتدریج اپنے رویے کو بدلا اور آہستہ آہستہ اپنے عہد کے لسانی رویے اور زبان میر و سودا کو تو اہا گیا مگر فکری سطح پر

۱۔ حکیم فرزانہ۔ شیخ عہد اکرام، ص ۶۳۔

۲۔ غالب، ابتدائی دور، ڈاکٹر خورشید السلام، ص ۳۱۔

اپنے عہد سے اس قدر بلند ہو گیا کہ عہد غالب کا کوئی دوسرا شاعر فکر غالب کا حریف نہیں۔

مرق یہ ہے کہ ابتدائی دور میں یہ امتیاز مصنوعی تھا۔ جب کہ بعد میں یہ حقیقی رنگ اختیار کر گیا۔ ابتدائی دور کی جھلک ملاحظہ ہو:

بشمل انتظار مہوشاں در خلوتِ عیبہا
مر لارِ لفظ ہے رشتہٴ نسبیح گوکب ۶

گرے گر فکرِ تعمیر خرابی ہائے دل گردوں
نہ لکھے خشتِ مثل استخوان بیرونِ غالب ۷

عبادت ہائے طمن آلودِ بارانِ ابرِ قائل ہے
رفوئے زخمِ کرمی ہے بنوکِ لیشِ عقرب ۸

گرے ہے حسنِ خوباں پردے میں مشاطگی اپنی
کہ ہے کہ ہندی خطِ سبزہ خطِ دو تہِ لب ۹

لنا گو عشق ہے بے مقصداں حیرت پرستاراں
نہیں رفتارِ صبرِ تیز دو ہائندہٴ مطلب ۱۰

احد گویت ہستی سے غرض دردِ آشنائی ہے
نہاں ہے لالہٴ ناقوس میں در پردہ "ہا رب ۱۱"

اس قسم کے اشعار سن کر اگر معاصرین غالب، غالب پر مہمل کوئی یا بے معنویت کا طعنه گھسنے لگے تو وہ بے جا نہ تھا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو حیرت ہوتی۔ ان کے غالب پر اعتراضات کسی دانی بغض و عناد کے باعث نہ تھے۔ بلکہ شاعر کی اصلاح مقصود تھی اس میں شک نہیں کہ حامیاں غالب نے بھی غالب کو اس روش کو ترک کرنے کے مشورے دیے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر معاصرین غالب کی یہ

تفہد موجود نہ ہوتی اور وہ اس بے راہ روی پر غالب کو لہ لو گئے تو غالب ایسا شخص آہاں سے حیر خواہوں کی بات سننے والا نہ تھا اور اس بات میں شبہ نہیں کہ اگر غالب اس روش پر قائم رہتا تو وہ اپنی تمام تر صلاحیتوں کے باوجود بڑا شاعر نہیں بن سکتا تھا۔ ہوں اگر یہ کہا جائے کہ غالب بنانے میں معاصرین غالب کے تنقیدی رویے کا دخل ہے تو یہ بات صحیح ہوگی۔ حقیقت یہ ہے کہ معاصرین غالب کے تنقیدی شعور اور خاص طور پر حکیم آغا خان عیش کے اس قطعہ :

اگر اپنا گستاخ آپ ہی سمجھے تو کیا سمجھے
مزا کہنے کا جب ہے اک گہے اور دوسرا سمجھے

کلام مبر سمجھے اور زبان میزرا سمجھے
مگر ان کا گستاخ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ عہد اپنے تمام تر لسانی رویے اور خارجیت کے باوجود ابلاغ کو ضروری خیال کرتا تھا اور بے معنویت کو کسی سطح پر قبول کرنے کو تیار نہیں تھا۔

تاہم غالب نے مصری شاعری ہی کے حوالے سے لسانی رویہ اپنا لیا لیکن مصری لسانی رویے اور غالب کے لسانی رویہ میں یہ فرق پیدا ہو گیا کہ کچھ تو فارسی کے زیر اثر اور کچھ حیرانی مضامین میں حد درجہ تدقیق نے غالب کو نہ صرف اجماعی شعری رویے سے الگ کر دیا بلکہ وہ بے معنویت کا شکار ہو گیا اس میں شک نہیں کہ

”غالب نے جان بوجھ کر ایسا رویہ اختیار کیا جو اس وقت مقبول نہیں تھا اور آج بھی بڑی حد تک نامقبول ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ ایسا انہوں نے اس وجہ سے کیا کہ انہیں یا ہستی رسم و رواج عام گوارا نہ تھی۔“

— لیکن یہ سب کچھ دراصل اسی لسانی رویے کا منقلب اظہار تھا اور اس رویے سے اتنی بات تو ثابت ہوتی ہے کہ غالب نے انفرادیت کے لیے الگ زبان اور نیا اسلوب تلاش کیا لیکن وہ اس مروجہ ادبی رویے کے ہوجہ تلے سے نکلنے میں کامیاب نہ ہو سکا۔ جس کو وہ شعوری طور پر قبولنے سے گریزاں تھا اور جہاں تک اس سوال کا تعلق ہے کہ اس نے مروجہ لسانی روایت قبول کیوں نہیں کی تو اس کا جواب نہایت واضح ہے کہ وہ اپنے اندر اتنی اہلیت نہیں پاتا تھا کہ وہ اس میں کوئی قابل ذکر اضافہ کر سکے ایسا اضافہ جو اس کا درجہ اور مقام متعین کرنے میں مدد دے سکے ظاہر ہے کہ استاد ذوق کے سامنے اس عہد کا کوئی بھی شاعر لسانی برتری کا دعویٰ کرنے کی اہلیت نہیں رکھتا تھا۔ چنانچہ غالب کو اس میدان میں گوشش میں ہیٹ نظر آئی۔ دلی کی اس ادبی فضاء میں غالب کے ساتھ دوسری اہم شخصیت مومن خان مومن کی تھی۔* جنہوں نے لسانی اعتبار سے فارسی روایت کو قبول کیا اور مشکل ہندی گو بھی اور لازم خیالی میں تو وہ غالب سے بھی بڑھ گئے۔ لیکن مومن دہلوی پر معاصرین نے تنقید نہ کی اس کی وجہ مومن کا روایت سے قریب

* جہاں صحنہ اس بات کی طرف اشارہ پر عمل ہوگا کہ مومن و غالب کے یوں ہکجا تذکرے سے بعض ناقدین و خارجین موازلہ مومن و غالب اسے جرم کا ارتکاب کرتے ہیں۔ ایک تو موازلہ بذات خود بڑا انتقادی رویہ نہیں دوسرا یہ بات کسی بھی تنقیدی اصول کے حوالے سے درست نہیں کہی جا سکتی کہ ایک شخص کو دوسرے کے میدان (field) میں ہرکھا جائے۔ مومن دہلوی کی شاعری کا اپنا ایک الگ رنگ اور مخصوص مزاج ہے ان کی شاعری عالم بھاز سے آگے نہیں بڑھتی۔ اور اس میں ایسی لازم خیالیاں ہیں کہ انسان حیران رہ جاتا ہے اس کے برعکس غالب جذبے سے زبادہ فکر کا شاعر ہے اور اپنے عہد میں غالب کا یہ منفرد وصف ہے چنانچہ ہر دو گو ان کے اپنے اپنے حوالے ہی سے شناخت کر کے ان کی شاعرانہ قدر و قیمت کا یقین کیا جا سکتا ہے۔

ہوا ہے ان کی لازم خیالوں کا محور محبوب کی ذات تھی جب کہ غالب جو فکری پرواز میں واقعی زندگی سے گٹ کر لگاہ فکر سے بھی اوجھل ہو جاتا ہے ۔

دولوں شاعروں نے ناسخ کا تتبع بھی کیا لیکن دولوں چوں کہ حقیقی شاعر تھے اس لیے بہت جلد نا شاعری کی فضا سے نکل گئے :

” مومن اور غالب بھی اپنے فکری و فنی ارتقاء کے ایک دور میں سودا ، شہاء نصیر اور دبستان لکھنؤ کی ادبی روایت سے کم و بیش متاثر رہے لیکن ناسخ کے اثرات کو مومن نے جلد ہی اپنا انفرادی رنگ بخش دیا جس کے نتیجے میں ایسا بہت کم ہوا کہ مضمون حقیقت سے بہت دور چلا گیا ہو یا حقیقت سراسر منقلب ہو گئی ہو مومن کا عشق بھی محض خیالی و وہمی نہیں تھا جو ناسخ اور دوسرے شعرائے لکھنؤ کی طرح ” برائے شعر گفتن “ ہو ۔ بلکہ واقعی و حقیقی تھا جس نے الہی ناسخ کے طرز سے ہٹا کر اپنی ایک انفرادیت بخشی “۔

غالب کو تقلید بیدل سے نکلنے اور مصنوعی شاعری کو ترک کر دینے کے مشورے دوستوں نے بھی دیے اور معاصرین کی تنقید نے بھی ان کو راست فکر قبول کرنے پر آمادہ کیا ۔ لیکن غالب اور مومن کی شاعری میں فکری آزاد روی اور تقلیدی رویوں کو ترک کرنے کا جو رویہ پیدا ہوا اس میں وہابی تحریک کے اثرات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ۔ غالب طبعاً اس تحریک کے رویے سے مناسبت رکھتا تھا ۔ ” امتناع النظیر “ کا واقعہ جو حالی نے ہادگار غالب میں لکھا ، اس سے

۱ ۔ صحیفہ غالب نمبر (حصہ اول) غالب کا زمانہ ۔ ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی ، ص ۱۰ ۔

۲ ۔ بیدل سے غالب کے تعلق کی لوہیت پر بحث دوسرے باب میں کی جائے گی ۔

ہتہ چلتا ہے کہ اپنے تمام تر ظاہری اختلافات کے باوجود غالب فکری لحاظ سے اکابرین تحریک کے خیالات کا حاسی تھا اس تحریک نے جس طرح معاشرے کی غلط رسومات اور فاسد عقائد پر ضرب لگانی اور تقلید کے طلسم کو توڑا اس سے کوئی باشعور فکر تو کیا کوئی باشعور انسان بھی متاثر ہونے بغیر نہیں رہ سکتا۔ حکیم مومن خان تو باقاعدہ سید احمد شہید کے مرید تھے اور ان کے جہاد کی تائید و حمایت میں مثنوی جہادہ بھی تحریر کی۔ غالب کے تعلق کی نوعیت ہوں براہ راست تو نہ تھی لیکن شعوری و غیر شعوری طور پر وہ تحریک کے افکار سے متاثر ہوئے۔ گوثر چاند پوری کا خیال ہے :

”سید احمد بریلوی اور شاہ اسماعیل کی تحریک اصلاح بھی اسی صدی کے آغاز میں ظاہر ہوئی جس نے شعر و ادب کو نمایاں طور پر متاثر کیا۔ مومن خان سید احمد کے مرید تھے۔ انہوں نے جہاد پر ایک مثنوی لکھی۔ غالب کو بھی اپنے دوست اور ادبی ساتھی بلکہ االقہ فضل حق خیرآبادی کے ارشاد پر وہابی تحریک کے خلاف ایک مثنوی لکھنی پڑی۔ ان کے یہاں جو ایک قسم کی بیباکی ہوتی جاتی ہے وہ اس سماج کی دین ہے۔ شاہ اسماعیل کی تصانیف نے اسلامی معاشرے میں ایک طرح کی آزادی، بیباکی اور اظہار خیال کی جرأت پیدا کر دی تھی غالب شعوری طور پر اس سے متاثر نہیں ہوئے۔ لیکن غیر شعوری طور پر وہ اس سے بچ نہیں سکے۔“

یہاں بجا طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ غالب نے پچیس سال کے لکھے اوراق چمک کرنے کے بعد جو شعری رویہ اختیار کیا اس میں اور معاصر شعری رویے میں کیا فرق تھا؟ غالب نے ابتداً جس طرح عصری شعری شعور کے زہر اثر لسانی اور ہستی غلطے کو قبول کیا اور اس کو فارسی کے حوالے سے جو منقلب صورت دی بعد میں بتدریج غالب کے یہاں زبان کا دراؤ کم ہوتا چلا گیا۔ فارسی زبان اور اس کا خود ساختہ استعمال

غالب نے گم کر کے خیالی مضامین کی بجائے تجربے اور واردات گو
تخلیقی عمل کا حصہ بنایا اب آہستہ آہستہ غالب ہو :

سب بخارِ شوق صاقِ رختخیزِ الدازہ تھا
لا محیطِ ہادہ صورتِ خائے خمیازہ تھا

ایسے الجھے ہوئے اشعار لکھنے والا تھا ، اب اس منزل پر پہنچا کہ

دلِ نادان تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

ایسے اشعار لکھنے لگا ۔ اس میں شک نہیں کہ غالب نے مادی میں بھی
صہل محتج کا رنگ اختیار کیا اور بقول ڈاکٹر یوسف حسین خان

”رمز و استعارہ کا انحلال باقی رہا“

لیکن اتنی بات اس طرز کی شاعری سے واضح ہوتی ہے کہ غالب نے
تدویناً ابتدائی بے راہ روی ہی ترک نہیں کی بلکہ اسے عہد کے شعری
روئے کے سامنے سر تسلیم خم کر دیا ۔ یہ رویہ دلی کی نکسالی اردو اور
اہلاغ و معنویت کے تصورات پر قائم تھا اس کی تصدیق نہ صرف غالب
کی شاعری اور خطوط سے ہوتی ہے بلکہ خود ان کا کہنا ہے کہ زبان تو
ذوق و داغ کی تھی ۔

بعد نثار علی شہرت غالب سے ایک ملاقات کا ذکر کرتے ہیں کہ
وہ ایک دن غالب کے ہاں گئے تو غالب ایک قلمی رسالہ میں کچھ
اصلاح دے رہے تھے میں نے گزارش کی
”جناب ! کیا ارقام فرما رہے ہیں ؟“

فرمانے لگے :

”اس میں فارسی الفاظ بہت ٹھونس دیے گئے تھے اس لیے انہیں نکال
رہا ہوں۔“

میں نے ادب کے ساتھ گذارش کی :

”آپ کا دیوان بھی تو فارسی سے مالا مال ہے۔“

فرمانے لگے :

”وہ جوانی کی نازک خیالیاں ہیں ، شہرت ! بعض عمر تو اسے ادق میرے فلم سے نکل گئے ہیں کہ اب ان کے معنی خود نہیں بیان کر سکتا۔“

پھر فرمانے لگے :

”دہلی والوں کی جو اردو ہے (جس کو مشک و عنبر گھنٹا چاہئے) اس کو ہی اشعار میں لکھنا چاہئے ۔ آخری عمر میں ہماری تو یہی رائے ہو گئی ہے۔“

میں نے ادب کے ساتھ گذارش کی ۔ داغ کی اردو کیسی ہے ، فرمانے لگے :

”اسی عمدہ ہے کہ کسی کی کیا ہوگی ۔ ذوق نے اردو کو اپنی گرد میں ہالا تھا ۔ داغ اس کو نہ فقط ہال رہا ہے بلکہ اس کو تعلیم بھی دے رہا ہے۔“

غالب کے ہاں تبدیلی کا یہ شعور جس حسن و خوبی کے ساتھ آجا کر ہوا ۔ اس نے نہ صرف یہ کہ غلب کو شاعری کی دنیا میں معنویت سے ہمکنار کیا اور اثریت عطا کی ، بلکہ اس روش سے الہوں نے خطوط کی صورت میں ایک عظیم کامیابی حاصل کی اور اردو ادب کو ایک ایسا انداز عطا کیا ۔ غالب نے خطوط میں سادہ اور حلیم زبان استعمال کی اور انداز بیان کے مصنوعی پن کو ختم کیا ۔ اب ان کی شاعری اور نثر ہر دو ابلاغ کے عصری تصور کو پورا کرتی نظر آتی ہیں ۔ لیکن کہا غالب نے

زبان و بیان کے مروج اسلوب اور ابلاغ و معنویت کے عصری تصورات کو قبول کر کے خود کو ہم رنگِ عصر گر لیا یا ان کی شناخت کا کوئی انفرادی حوالہ بھی ہے۔ دوسرے لفظوں میں انفرادیت غالب کی بنیاد کیا ہے؟

یہ درست ہے کہ غالب نے اسلوب و اظہار کا وہ رنگ ترک کر دیا۔ جس کے خلاف آواز اٹھائی گئی اور یہ بھی درست ہے کہ غالب نے دلی کی زبان کو قبول کیا۔ لیکن اس کے باوجود یہ بات بھی اپنی جگہ مسلمہ ہے کہ ذوق و داغ اپنی تمام تر آردویت کے باوجود اور مومن اپنی تمام تر شاعرانہ تارک خیالیوں اور معاملہ بندی کے باوصف غالب کے شاعرانہ مقام تک نہیں پہنچ سکے اور صرف ان شعراء ہی پر کیا منحصر، اس دور کا کوئی دوسرا شاعر غالب کے فکری و فنی مقام تک رسائی حاصل نہیں کر سکا۔ اگر زبان و بیان کی سادگی و سلاست ہی معیار ہوتی یا ابلاغ اور تفہم شاعری کا مقصود ہوتی تو یہ شرائط دوسرے شعراء زیادہ بہتر انداز میں پوری کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں تفہم کا عمل غالب سے کئی درجہ زیادہ ہے۔ معرض مروجہ معیارات کے حوالہ سے غالب پھر بھی دوسرے شعراء کے مقابل نہیں آ سکتا۔ مگر اس کے باوجود غالب دوسرے شعراء سے بھر حال بڑا شاعر ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ معاصرین غالب اپنی تمام تر روایتی خوبیوں کے باوصف بڑی شاعری سے عاری ہیں اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ یہ شعراء روایتی اور ہنجاریتی اسلوب و انداز تو اختیار کرتے ہیں لیکن ”شرکتِ ذات“ کے اصول سے لاوائف ہیں اور روایت کے ساتھ بھی ان کا عمل خارجی اور اسلوبیاتی سطح تک محدود ہے۔ چنانچہ محض ادھوری روایت کا سہارا لے کر جس شعری عمل کو شعراء نے قبول کیا وہ وقت کے ساتھ فرسودہ ہو گیا۔ عہدِ بہادر شاہ ظفر کا شاعر جب فلک ہم بیل، زمین ہم ہاراں یا قفس کی تیلیاں یا سر ہم طرہ ہار گلے میں، ایسے لغیمے الہتا ہے تو ہوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اشخاص کسی اور دنیا کے ماسی ہیں جہاں سب کچھ ٹھیک ہے الہوں نے اپنے عہد کی اس شکست و

ریخت کو سرے سے محسوس ہی نہیں کیا جو ان کے سامنے جاری تھی ۔ مشرق و مغرب کی آویزش اور اس میں مذہبی اور تہذیبی قدروں کا اہدام ان کی نگاہ فکر میں سما یا ہی نہیں اور یوں ان کی شاعری عصری اجتماعی وجود کے شعور و احساس سے گریزاں ہو کر ہم تک پہنچتی ہے اور اس طرح اپنے اندر وہ زبانی خلا رکھتی ہے کہ جس کے باعث روایت تو ہم تک پہنچتی ہے ، تجربہ نہیں پہنچتا ۔ آخر میر کے بعد غالب کا نام زبان پر آ جانا کس وجہ سے ہے ، درمیان میں جو اتنا بڑا خلا ہے کیا کوئی وجود اس میں نہیں بستا ۔ حقیقت یہ ہے کہ اس سارے خلا میں میر ہی بستا ہے لیکن وہ بھی اپنے ادھورے وجود کے ساتھ ۔ میر کے اسلوب و انداز کو تو شعراء قبول کرتے رہے لیکن میر کی طرح وہ شرکت ذات کے اصول سے باخبر نہ ہو سکے ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ عہدِ غالب کے شعراء اپنے تمام تر فنی کمالات اور علم و فضل کے باوصف اپنے شاعرانہ اور تخلیقی وجود کے اثبات سے قاصر نظر آتے ہیں ۔ ان کے یہاں ادھوری روایت کی بازگشت ہے ذات و واردات ہیں ۔ ڈاکٹر وحید قریشی اس گروہ کے بارے میں لکھتے ہیں :

” شعراء کا پہلا گروہ اکثر تذکیر و ثالث کی بحثوں میں الجھتا تھا اور زبان و بیان کے سانچوں میں کو ادب کا بنیادی مقصد جانتا تھا ۔ اس کے نزدیک زندگی کے خیالی اور مثالی نقشے ہی سب کچھ تھے اگر کبھی یہ لوگ زندگی کی تصویر کشی کرتے تھے تو حقیقی زندگی نہ تھی ۔ بلکہ اس کا سطحی اور کھوکھلا روپ تھا ۔ ایسے میں ان شعراء کے کلام میں زندگی کی جو تصویر ابھرتی ہے اس میں حقیقت کی محض ہرچھانٹاں ملتی ہیں حقیقی خد و خال نظر نہیں آتے ۔“

غالب کی شاعری کا اختصاص یہ ہے کہ اس میں روایت کے احساس کے ساتھ تصور حقیقت کے بدلنے خد و خال ملنے ہیں ۔ شرکت ذات سے

تخلیفی عمل جلا ہاتا ہے اور سب سے بڑھ کر اضافے کا وہ عمل ملتا ہے جس سے وہ اپنے عہد سے گزر کر بغیر کسی رکاوٹ کے ہم تک پہنچ جاتا ہے غالب کی شاعری میں اجتماعی وجود اپنے تمام تر تصورات اور احساسات کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے اور شکست و ریخت کا وہ تمام تر احساس اپنے وجود میں سمیٹ کر سامنے آتا ہے جس نے اس دور کو المیہ بنا دیا ۔

فکری سطح پر غالب کے یہاں حقیقت کی حقیقی تصویر ہے لیکن المیہ یہ ہے کہ خود حقیقت کے مروجہ تصورات تصادم کی زد میں ہیں ۔ تصور حقیقت نہ صرف یہ کہ ٹوٹ پھوٹ رہا ہے بلکہ وہ اجزاء میں تقسیم ہو کر اپنے کلی وجود کو گھونے لگا ہے اور اس عہد میں حقیقت کے مروجہ تصورات کے گمزور پڑنے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ شاعرانہ عمل میں اس کا عمل دخل کم ہو رہا تھا ۔ شاہ نصیر ، ذوق ، ناسخ ، معروف و ممنون اور بہادر شاہ ظفر وغیرہ تمام شعراء موجود کو محسوس کی صورت قبول کرنے تک محدود ہیں یا پھر لفظ و کلمہ کی اشکال پر زور ہے ، کلمہ کی معنویت گم کر چکے ہیں ۔ لسانی اور املویاتی اظہار پر زور اسی عہد میں ہوتا ہے جس عہد میں سالوں کے اندرون گھومکھلے ہو چکے ہوں ۔ حقیقت و معنویت کے شعور سے عاری ہوں ۔ اور ذات کے امکانات کو ہانے کے وسائل اور ذرائع سے محروم ہو چکے ہوں ۔ غرض یہ کہ دور حقیقت کی کلاہت کے شعور سے عاری نظر آتا ہے اور اس کا ثبوت مصری شاعری اور اس تشکیک میں ملتا ہے جس کا اظہار غالب کے شعری تجربے میں ہوا ہے ۔ غالب کی شاعری میں مروجہ تصور حقیقت کے بارے میں جو شک کا رویہ ملتا ہے وہ دوسرے شعراء کی شاعری میں فکری مقام نہ ہونے کی وجہ سے مفقود ہے ۔ روحانی اور مادی اقدار کے تصادم سے اب جو ایک نئی دایا تعبیر ہونے والی تھی اس نے افراد کے تصورات کو ہچکولے دینے شروع کر دیے تھے ۔ مسلمات کی شکست و ریخت شروع ہو چکی تھی اور باشعور اذہان اس تغیر کے عمل کو محسوس کرنے لگے تھے ۔ حقیقت کا بدلتا تصور المراد کو تشکیک آشنا کر رہا تھا ۔

جہاں تک مسلمات کی شکست و ریخت کا تعلق ہے تو اس کی بڑی مثال غالب کی شاعری ہی میں موجود ہے وحدت الوجود کا تصور اپنی تمام تر قوتوں کے ساتھ شاعری کی دلیا میں کارفرما تھا اور اب تک گویا شاعری میں فکری حوالہ اس رخ سے آتا تھا۔ لیکن اس دور میں یہ تصور ہی شک کی لذر ہوتا نظر آتا ہے۔ غالب جس نے اسی تصویر کو شاعرانہ اور فلسفیانہ ہر دو سطح پر ذات و کائنات کی شناخت کے لیے قبول کیا خود اس کے بارے میں متذبذب ہی نہیں متشکک دکھائی دیتا ہے غالب کے پاس اگر فکر نام کی کوئی شے ہے تو یہی تصور اور اس کے متعلقات ہیں۔ لیکن غالب نے اپنی فکر کے اس اساسی تصور (کہ حقیقت کا مترادف ہی ہے) کو یہ کہہ کر چیلنج کر دیا کہ

جب کہ مجھ بن نہیں کوئی موجود
بہر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے ؟

یہ پری چہرہ لوگ کہے ہیں
ہمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے ؟

ہکن زلف عنبریں کیوں ہے
لکیر چشم سرمہ ما کیا ہے ؟

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
اہر کیا چیز ہے ، ہوا کیا ہے ؟

بہر صرف یہی نہیں کہ غالب نے اپنے اس بنیادی تصور کو چیلنج کر دیا ہو بلکہ ان کے یہاں دوری اقدار حیات جو روایتی فکر میں مسلمات کا درجہ رکھتی ہیں، ٹوٹی پھوٹی نظر آتی۔ ہیں یقین و اعتقاد کا وہ عالم جو ان تصورات کی دین ہے ان کی شاعری میں مفقود ہے اس میں شک نہیں کہ غالب نے اپنے تصورات کو کسی منظم فکر یا فلسفیانہ نظام کے طور پر پیش نہیں کیا اور نہ، سروج معنوں میں اس کے پاس کوئی نظام تھا لیکن ان کی شاعری سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس کا

عہد روایتی اقدار اور تصورات سے مطمئن ہی نہیں بلکہ تشکیک کا شکار
ابھی ہے :

بیدلی ہائے تماشہ کہ نہ ہوت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دلیا ہے نہ دہی

براء ہے لغم زہر و بے ہستی و عدم
لغو ہے آئینہ لوق جنوں و تمکین

نقد معنی ہمہ خمیازہ عرض صورت
معجز حق ہمہ بیان ذوق قسب

لاف دانش غلط و نفع عبادت معلوم
درد یک ساغر غفلت ہے، چہ دلیا و چہ دہی

غالب نے صرف افکار و تصورات کے ساتھ ہی تشکیک و بغاوت کا
یہ رویہ روا نہیں رکھا۔ بلکہ اس نے افراد گذشتہ کی عظمت اور ان کی
عظمت کے معیارات کو بھی چیلنج کیا۔ وہ فارسی روایت سے متعلق ہوئے
کے باوصف ہندی فارسی شعراء کو (کہ جن میں بیدل جیسے لاطفہ روزگار
شاعر شامل ہیں اور جن کا تعبیر غالب میں بتیادی کردار ہے) رد کرتے ہیں
اور محض امیر خسرو کو محاعر تسلیم کرنے میں لغت کے میدان میں الہی
اپنا کوئی ثانی نظر نہیں آتا۔ عشاق کے میدان میں قدم رکھتے ہیں تو فرہاد
انہیں سرگشتہ خارِ رحوم و قیود نظر آتا ہے اور مجنوں کو لیلیٰ ان کے
سامنے برا کہتی ہے۔ علاج مسموم انہیں معمولی ظرف کا انسان نظر آتا
ہے۔ حضرت علیؑ کی دعوت کو رد کرتے ہوئے حسینؑ کی شادی پر
جانے کے دے تیار نہیں اور موسیٰ کام اللہؑ سے حوصلے میں زیادہ ہیں کہ
وہ تو نبلی کو برداشت کرنے کی قوت نہیں رکھتے تھے (اس لیے نبلی
طور پر پڑی) مگر یہاں دم خم ہے۔ غرض اپنے مجموعی رویہ میں غالب
ایک گھوکھلا یاغیانہ انداز رکھتا ہے اور پھر صرف یہیں تک اس نہیں
کرتا وہ تصورات و افراد سے گرد کر اپنے اس رویے میں حدا کو بھی
شامل کر لیت ہے رشید احمد صدیقی درمب لکھتا ہے کہ غالب نے

پہلی بار اردو شاعری میں خدا کو طرزہ لہجے میں مخاطب کیا ۔ یہ حقیقت ہے کہ یہاں دوسرے مسلمات کی طرح احرام خداوندی بھی مجروح ہوتا نظر آتا ہے اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ عہد جس انتشار کا شکار تھا اور سروجہ نظام اور اس کے تصورات جس طرح درہم برہم ہو رہے تھے اس میں افراد کا حقیقتِ مطلقہ کے اقتدار اور قوت سے اعتقاد کا اٹھ جانا فطری تھا اور سچ بھی یہی ہے کہ یہ ساری حکمت و ریخت نتیجہ تھی حقیقت سے لافلتی اور دوری کا ، وہ تصورات جن کو نظری طور پر درست سمجھا جاتا تھا عمل کی دنیا میں ان کا حوالہ تو پہلے ہی گم ہو چکا تھا اب فکری سطح پر بھی ان کی صحت معرضِ شک میں تھی ۔ چنانچہ حقیقت یہ ہے کہ فکری وجود کا انحطاط ہی تہذیبی اور سیاسی زندگی میں اپنا اظہار کر رہا تھا اور ظاہرین نگاہیں اپنے اعمال کے نتائج کو مثبت خداوندی قرار دے کر تسکین حاصل کرنے کی ناکام کوشش کر رہی تھیں ۔

کیا وہ نمود کی خدائی تھی
بندگی میں میرا بھلا نہ ہوا

زندگی اپنی جو اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

افکار و تصورات اور اشیا و افراد کے پارے میں یہ رویہ چاہے باعینانہ ہو ، چاہے تشکیک اس کے پس پشت کار فرما ہو ۔ ہر دو صورت میں ایمان و ایقان کی کمی سے حیات الہی پر یاس و ناامیدی کے گہرے سائے چھا جاتے ہیں اور مایوسی الہی وجود کو گھیر لیتی ہے اور اس طرح انسان اس عزم و ہمت سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے جو معرکہ حیات کے لیے ضروری ہے ۔ غالب کی شاعری میں زندگی کی کشمکش میں عاجز آ جانے اور مایوس ہو جانے کے اصرار اپنی انتہائی صورت میں ملتے

ہیں بلکہ بعض اوقات تو ہوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر کا شعور حیات ، شعورِ مرگ میں تبدیل ہو چکا ہے کیونکہ

منعصر مرنے پہ ہو جس کی امید
 نا امیدی اس کی دیکھا چاہیے
 قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
 موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں
 ظلمت گدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
 اک شمع ہے دلیلِ صحر ، سو خاموش ہے
 غم ہستی کا اند کس سے ہو جز مرگ علاج
 شمع پر دلک میں جلتی ہے صحر ہونے تک
 جسے نصیب ہو روزِ عیاہ میرا ما
 وہ شخص دن نہ گہے رات کو تو گیونکر ہو

موت کو القطاعِ حیات خیال کرتے ہوئے غم ہستی سے چھٹکارا
 پانے کے مندرجہ بالا تصور کے اس منظر میں حقیقت کا منقلب ہوتا ہوا
 تصور ہے جس کے تحت موجود و مشہود ہی حقیقت ہے ۔ یہ حقیقت کا
 مائوسی تصور تھا جس کے تحت حقیقت کا مشاہدہِ حسی و تجربی بہادوں
 پر ضروری قرار پایا ۔ ظاہر ہے کہ ایسے تصورات میں غیب کے اس تصور
 کی گنجائش نہیں پیدا کی جا سکتی جس کے تحت حقیقت مادی نہیں بلکہ
 روحانی ہے اور پھر مابعد الطبیعیاتی بھی ، چنانچہ یہی ہوا کہ اس عہد نے
 ہندوہج ماورائے مادہ تفکر کی اہلیت کھو دی ، غالب کی شاعری میں
 موجود ہر زور اور حسی لذات کی تمنا اور سرحد کا مابعد الطبیعیاتی
 حقائق کے درمے میں تاویلات کا انداز ، اسی جانب اشارہ کرتا ہے ۔ ہاں یہ
 البتہ ضرور ہے کہ کبھی کبھی کوئی ایسی آواز بھی مٹانی دے جاتی ہے ۔

ذوق :

اب نو گہرا کے یہ کہتے ہیں کہ سر جائیں گے
 سر کے بھی چین نہ پایا تو گدھر جائیں گے؟

اور یہ واقعی مشکل سوال تھا لیکن فی الحال افراد کے پاس اس سوال کا نہ تو جواب تھا اور نہ ہی سوچنے کا وقت، بلکہ معلوم کے ساتھ ہی موجود اور محسوس لذات، غلبہ کے زہر اثر چشم پوشی اور بے زاری کا رویہ پیدا ہونے لگا تھا :

جالتا ہوں ثواب طاعت و زہد
پر طبیعت ادھر نہیں آتی

ثواب طاعت و زہد جالتے ہوئے احراب کا یہ علانیہ رویہ اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ اعتقادات قوت و توانائی سے محروم ہو چکے ہیں۔ ایمان و ایقان کی وہ فضا جس سے عمل جنم لیتا ہے موجود نہیں اور یہ ضروری نہیں کہ تصورات جب افراد کے اذہان میں راہ نہ پا رہے ہوں تو وہ خود غلط ہو جاتے ہیں بلکہ ہوتا یہ ہے کہ افراد کے اندر وہ صلاحیتیں ہوجوہ مفقود ہو جاتی ہیں یا مختلف عوامل کے زہر اثر دب جاتی ہیں جو ان تصورات سے اخذ و جذب کے لیے ضروری ہوتی ہیں۔ عہد غالب اور خود ہمارے عہد کا المیہ یہ نہیں کہ اس کے پاس حقیقی تصورات موجود نہیں۔ بلکہ حقیقت یہ ہے کہ صداقت تو جلدی عمل سے ماورا ہوتی ہے، ہوتا یہ ہے کہ وہ افراد جو اس کے علمبردار بنتے ہیں، ان کی کوسٹ منٹ ناقص ہوتی ہے۔ چنانچہ اس عہد میں بھی صحیح تصورات افراد کی اپنی لا اہلیت کا شکار ہو کر رہ گئے۔ ”صاحبان انگلستان رائگر“ کا مشورہ صریح اور ان کے زہر اثر مسام قوم نے کچھ اس انداز سے قبول کیا کہ آج تک نگاہیں ادھر ہی لگی ہیں فکر و نظر کا یہ رخ اور سفر دراصل نتیجہ ہے اس تصور حقیقت کو قبول کرنے کا جس کے زہر اثر مادہ اور اس کے مختلف مظاہر ہی اصل حقیقت قرار ہاتے ہیں۔ صداقت ”یہ دلیا“ ہے کہ ہمارے محسوس تجربے اور مشاہدے کا حصہ ہے نہ کہ ”وہ دلیا“ کہ بعض ”غیب“ پر تکرر کیے ہوئے ہے اس طرح گویا تصورات کا مارا دھارا ہی الٹے رخ بہنے لگا۔ موجود و مشہود سے غیب کی جانب مبعود کے برعکس محسوس سے دست کش ہو کر موجود سے وابستگی کا میلان بڑھنے لگا۔

گشکش اور تصادم کا یہ رویہ غالب کی ابتدائی شاعری میں تو سرے سے موجود ہی نہیں اور آخری دور کی شاعری میں بھی یہ اس سطح پر نہیں جہاں پر شے اس قدر وضع اور روشن ہو کہ اس سے کسی مربوط نظام کو متشکل کیا جا سکے لیکن اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اہل عہد کی اس نواح کی ترجمانی بھی اگر کوئی شاعر حقیقی انداز میں کرتا ہے تو صرف غالب ہے۔ مومن دہلوی، اپنی مشوی جہادیم اور سید احمد اربلویؒ سے تمام تر عقیدت کے باوجود اپنے عہد کے متصادم رجحانات کو تخلیقی تجربے میں شامل نہ کر سکا اس طرح لکری سطح پر وحدت الوجود کو رد کرنے کے باوجود مومن، توحیدی فکر کا ایسا نمائندہ نہ بن سکا جس سے اس کا تشخص قائم کیا جا سکتا۔ بلکہ مومن کی شاعری میں تفکر کا عمل تقریباً مفقود ہے اسی طرح اپنی امام تر علمیت کے باوصف ذوق فکری سطح پر کوئی اختصاص نہیں رکھتا۔ ذوق کے یہاں شاعری ایک رسمی عمل ہے۔ درپرداری کا وسیلہ یا زیادہ سے زیادہ اخلاق عمل کی عملداری کا ذریعہ، اس میں شک نہیں کہ ذوق کے یہاں کہیں کہیں جذبات کی ہلکی سی وحدت اور فکر کا کوئی رخ تھوڑی دیر کے لیے سامنے آتا ہے۔ لیکن ذوق اپنی بصیرت کو تقابلی عمل میں نہ ڈھال سکے۔ اس طرح یہ گویا صرف غالب کا اختصاص ہے کہ وہ اہل عہد میں ٹوٹنے تصورات اور تہذیبی کشمکش کو نہ صرف محسوس کرتا ہے بلکہ اس کو تخلیقی عمل کا حصہ بناتا ہے۔ غالب کی شاعری اس شخص کی شاعری ہے جو کائناتی سفر پر نکلا ہے اور اس میں حیات کے ہر رخ کو ایک بڑے مقام سے دیکھ رہا ہے اور سفر کو محض ایک راہ کی حیثیت سے نہیں دیکھ رہا، بلکہ اپنے وجود کو بھی اس کا حصہ بنا کر سارے منظر کا مشاہدہ کر رہا ہے اور حقیقت بھی اسی میں ہے اور غالب کی عظمت کی بنیاد بھی اسی میں ہے کہ وہ اپنے عہد کے دو لخت ہوئے ہوئے اجتماعی وجود کا استعارہ بن گیا۔ اس نے اس سارے تہذیبی اور فکری تصادم کو محض دور سے تماشا نہیں کیا۔ بلکہ خود کو اس سہیں چکی کے دو پاٹوں میں پستا ہوا محسوس کیا اور ہکا اٹھا کہ

ایمان مجھے روکے ہے جو کہینچے ہے مجھے کمر
کعبہ میرے پیچھے ہے، کلیسا میرے آگے

کعبہ و کلہما کی گشمتش میں کعبہ کا پیچھے رہ جانا ، صاحبان الکستان
 وانگر کا مشورہ دینا ، دین بزرگان کو خوش نہ کرنا ، شراب پینا اور
 مور نہ گھانا ، موت سے نہ ڈرنا مگر فقدانِ راحت سے گھبرانا ، شاعری ،
 شاعری اور سلطنت عجب گو خرافات جاننا اور ہیٹ بھرنے کی تمنا کرنا ،
 تمام تصورات اس بات کا اعلامہ ہیں کہ انحراف و ارتداد کا رویہ پروان
 چڑھ رہا ہے ، مرحلہ ادراک سے ہرے ”غیب“ کے شعور کی جگہ حقیقت
 کا حسی و مادی تصور جگہ منبھال رہا ہے ، موجود سے وابستگی بڑھ رہی
 ہے اور ماوراءِ موجود کو ناموجود سمجھا جا رہا ہے ۔ غرض ایک تہذیب
 اپنے تصورات کو سمیٹنے میں مصروف ہے اور دوسری کی آمد آمد ہے اور
 جس کی آواز ہمارا شاعر کچھ اس انداز سے لگا رہا ہے کہ

زاں ہی ترسم کہ گردد فصر دوزخ جائے من
 وائے گر باشد ہمیں اسوئے من فردائے من



مشکلات کلام غالب

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عفا ہے اپنے عالم تقریر کا

مشکل ہندی عاص کی شاعری کا بھادی روہ ہے اور ہندین کے اس رجحان کو سمجھنے کی جس قدر کوششیں کی ہیں ان کا حاصل یہ ہے کہ غالب کا حد سے بڑھا ہوا انفرادیت کا احساس اس روئے کے پس پشت کارفرما ہے اور یہ بات درست ہے کہ غالب شعوری طور پر اجتماعی وجود میں گم ہونے سے ہمیشہ گریزاں رہے اسی لئے وہ فکری اور فنی ہر دو سطح پر اپنے عہد کے شعری روئے سے الگ ہو کر چلے اور ایک ایسا طرز اختیار کیا جو ان کی انفرادیت کا ضامن بن سکے اور اسی وجہ سے غالب نے نہ صرف یہ کہ ہندوستان کی طویل ادبی روایت سے اپنے آپ کو منقطع کر لیا بلکہ وہ اپنا تقابل درجہ اول کے ایرانی شعراء سے کرتے ہیں اور آدھر ہی کے گیت گاتے نظر آتے ہیں :

”خاکسار کے ابتدائے مس تمیر میں اردو رہاں میں سخن سرائی کی ہے پھر اوسط عمر میں بدشاہ دہلی کا ہو کر ہو کر چند روز اس روش پر خامہ فرسائی کی ہے ۔ نظم و نثر کا عاشق و سائل ہوں ۔ ہندوستان میں رہتا ہوں ۔ سکر سیم صفائی کا گھٹیل ہوں“۔

غالب کے اس انفرادیت پسندانہ رویے کی جانب مولانا حالی نے بھی واضح طور پر ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے کہ :

۱۔ خطوط غالب مرتبہ سید مرتضیٰ حسین فاضل (حصہ اول)، ص ۳۹۶۔

”مرزا کی طبیعت اسی قسم کی واقع ہوئی تھی وہ عام روش پر چلنے سے ہمیشہ لاک چڑھاتے تھے۔ وہ سخت شرکاء کے حبیب خود شاعری سے نفرت ظاہر کرتے تھے۔ عامیانہ خیالات اور محاورات سے جہاں تک ہو سکتا تھا، اجتناب کرتے تھے“۔

چنانچہ ان کی اسی انفرادیت پسندی کے حنوں کے افسارے، ان کے محاسن کی تبدیلی، وہائے عام میں ہلاک ہونے سے انکار اور ایسے ہیالات میں نظر آتا ہے کہ :

”بھائی خدا کے واسطے غزل کی داد دینا۔ اگر ریختہ یہ ہے تو میر و مرزا کیا کہتے تھے اگر وہ ریختہ تھا تو پھر یہ کیا ہے“۔

غالب کے مشکل پسندی کے رویے کا اظہار اس شعری عمل سے بھی ہوتا ہے جس کے تحت وہ اپنے دور کے مروجہ فکری اور فنی ہر دو طرح مانجھوں سے الگ اپنا اختراعی عمل شروع کرتے نظر آتے ہیں۔ چنانچہ فنی سطح ہر کافی اور فکری سطح پر کسی حد تک وہ اس کوشش میں کامیاب بھی ہوتے ہیں اور اس کامیابی کا ثبوت وہ رد عمل ہے جو ان کے اسلوب فکر و اظہار کے خلاف ان کے عہد میں سامنے آتا ہے اور جس سے وہ گویم مشکل و گرلہ گویم مشکل کی الجھن سے دو چار نظر آتے ہیں۔

غالب کی یہ الجھن بعض اظہار کی الجھن نہیں جیسا کہ بظاہر احساس ہوتا ہے بلکہ حقیقت میں یہ غائب کی ذات کی تہہ میں کچھ اس انداز سے کارفرما ہے، جس کی وجہ سے غالب مسلسل دہریے عمل کا شکار نظر آتے ہیں۔ اور یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ وہ ماری زندگی دہریے وجود کے مذاب سے نجات حاصل کر کے شخصیت کی کامیت کی تشکیل نہ کر سکے اور یہی مسلسل گھینچا رہی ان کو الٹا شاعر بھی بنا گئی اور اسی میں ان کے مشکل پسندی کے رجحان کو بھی تلاش کیا جاسکتا ہے۔ اس لحاظ سے کہ منقسم شخصیت کا اظہار لا محالہ الجھاؤ لیے ہوئے ہوگا۔

غالب کی دو اخذت شخصیت کا اظہار کئی مواقع پر ہوتا ہے ۔

فکری سطح پر غالب نہایت شد و مد کے ساتھ تصور وحدت الوجود کے اثبات کے دامن اور حقیقت کو باد و ساغر کے علامتی پیرائے میں پیش کرنے پر فخر کرتے ہیں قطرہ میں دجلہ اور جزو میں کل کے نظارے کا اعلان کرتے ہیں ، اسی طرح مشاہدے کی نئی اس بناء پر کرتے ہیں کہ :-

ع اصل ہرود و شاہد و مشہود ایک ہے

چنانچہ مجموعی طور پر غالب کی فکر پر یہ تصور غالب ہے اور لافدہ کی رائے ہے کہ غالب کے کلام میں یوں تو کوئی باقاعدہ فلسفہ یا نظام موجود نہیں ، لیکن اگر کسی چیز کو غالب کا فلسفہ قرار دیا جا سکتا ہے تو وہ بھی وحدت الوجود کا تصور ہے ۔

گویا اس لحاظ سے غالب کی فکری زندگی کی بنیاد یہی تصور بنتا ہے ۔ لیکن کلام غالب کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ غالب اس تصور کے بارے میں بھی کئی مقامات پر تشکیک کا شکار نظر آتے ہیں ۔ وہ اس بات کے لیے گواہی بھی ہیں کہ حقیقت کو مظاہر کے پس پشت گرات میں لے لیں اور یہ تکرار اس بات کا اظہار کرتے ہیں کہ باوجود کہ :

ہستی کے مت فریب میں آ جائو احد
عالم تمام حلقہ دام خیال ہے
شاہد ہستی مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ ہے پر ہمیں منظور نہیں

انہی کائنات اور وحدت الوجود کے اثبات کے باوصف وہ یقین کی اس منزل پر نہیں پہنچتے جہاں دوئی کا مفہوم اور وجود ہی معدوم ہو جائے ۔

۔ ملاحظہ ہو ، افکار غالب ، خلیفہ عبدالعکیم ، شرح دیوان غالب ،
یوسف ، سلیم چشتی ۔

مظاہر فطرت اور خود السان کا وجود اور اس کے متعلقات کچھ اس انداز سے ان کی فکری دایا میں متشکل ہوتے ہیں کہ وہ ان کو اس نظام فکر (وحدت الوجود) سے مربوط کرنے سے قاصر رہتے ہیں اس طرح بار بار ان کے فکر میں تشکیک اور حیرت و استعجاب سے دراڑیں پڑتی ہیں۔ جس سے شخصیت کا درہم برہم ہونا نہ گزیر ہے ان کے بنیادی فکری تصور کا ٹکراؤ اس قطعہ میں ہے جہاں ہستی کے مقابل :

ع ہر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے

کا سوال شاعر کرتا نظر آتا ہے اور اس تشکیک میں بھی کہ :

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب

آخر تو کیا ہے ؟ اے نہیں ہے

فکر غالب میں وحدت کے مقابل ثبوت کا اظہار دراصل اس ذہن کا حصہ ہے جس کی تشکیل ایرانی اثرات کے تحت ہوئی۔ جہاں یزداں و اہرمن اور حیر و شر ہر دو بالذات مسلسل عمل کے طور پر کائنات کا حصہ ہیں۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ ایرانی ذہن نے وحدت الوجود کو قبول کرنے سے ہمیشہ انکار کیا ہے اور یہی نہیں کہ مجوسیت کے حوالے سے وحدت الوجود ایک ذراہل قبول تصور ہے بلکہ خود شیعیت میں بھی اس تصور کی کوئی جگہ نہیں اور دلچسپ بات یہ ہے کہ نئے لب بیک وقت ان دونوں متضاد رویوں کو قبول کرنے کا داعی ہے۔ چنانچہ اگر ایک طرف شاعر کا یہ اعتراف کہ :

ع کہ نہاد من عجبی و طریق من عربی مت

تو دوسری طرف یوسف جال انصاری لکھتے ہیں :

”نہی زندگی میں غالب کو تصوف سے کچھ ایسا سروکار نہ تھا۔ عقیدے کی راہ سے وہ اثنا عشری تھے اس لیے ان کو مسلسل تصوف

مے کوئی لگاؤ نہیں ہونا چاہیے آہا۔

چنانچہ یہی وجہ ہے کہ غالب کو شیعہ ثابت کرنے کے لیے تاویل کرنی پڑتی ہے ملاحظہ ہو یہ تاویل انداز کہ :

غالب کے ہمہ اوست ، کو ”ہمہ از اوست“ سے بدل ڈالا ہے ۔

”شیعوں کے اصول دین میں پہلا اصول توحید ہے جس کے ضمن میں صفات کی دو قسمیں ثبوتیہ اور سلبیہ ہیں ۔ پہلی صفت ہے کہ اس کی ذات میں کوئی شریک نہیں اور اس کی ذات کا کوئی مشیل نہیں ۔ یہی توحید ذاتی ہے جس کو صولیاہ نے وحدت الوجود قرار دیا اور فلسفہ نے مشکافیاں کہیں اور بال کی گھال اکالی غالب کے ہمہ اوست کا مطلب ہمہ از اوست ہے اور وحدت الوجود کا مطلب یہ ہے کہ وہ ہستی مطلق واجب و ممکن میں مشترک نہیں ہے“

واجب الوجود اور ممکن الوجود میں ہستی کے اشتراک کی نفی یا دوئی کا تصور ہی سرے سے وحدت الوجود کے خلاف ہے ، جس کے تحت وجود تو ہے ہی واحد ، بقول ابن عربی ”اعیان ثابتہ نے خارج کی ہو تک نہیں موندگھی“ مزید یہ کہ غالب کے ہمہ اوست کو ”ہمہ از اوست“ سے تعبیر کرنا غالب کے سارے فکری تصورات کو غلط رنگ دینا ہے اور یہ محض اس لیے کہ غالب کی شعیت کو ثابت کیا جا سکے ، لیکن غالب ہر جس طرح وحدت الوجود کے تصور کا جامہ پورا نہیں آتا ، وہاں غالب کی دہی شخصیت مذہبی مطمح ہر بھی اپنا اظہار کیے بغیر نہیں رہتی اور جہاں بھی تضاد ، العین اور کشمکش کی ایک کیفیت نمایاں نظر آتی ہے ۔ چنانچہ اپنی تمام تر شعیت اور حب اہل بیت کے باوصف مندرجہ

۱ ۔ کلیات غالب اردو مرتبہ خاں اصغر حسین خاں نظیر لودھیالوی ،

ص ۳۷ ۔

۲ ۔ احوال و نقد غالب مرتبہ محمد حیات سیال ، ص ۶۷ ۔

ذیل اشعار بھی غالب کی کوشش ساز شخصیت کا اظہار ہیں :

جن لوگوں کو ہے مجھ سے عداوت گہری
کہتے ہیں مجھے وہ رافقی اور دہری
دہری کیوں کر ہو کہ ہووے صوفی
شہی کیوں کر ہو ماورا لتہری
ہارانِ رسولؐ ، یعنی اصحابِ کبار
ہیں گرچہ بہت ، خلیفہ آن میں ہیں چار
ان چار میں ایک ہے ، جس کو الکار
غالب وہ مسلمان نہیں ہے زہار
ہارانِ نبیؐ سے رکھ تو لا ، باللہ
ہر ایک کمال دین میں ہے ہکتا باللہ
وہ دوست لبیؐ کے اور تم ان کے دشمن
لَا حَوْلَ وَلَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللّٰهِ

جس طرح غالب نے تصوف کے مسائل کو محض نظری سطح پر
اہمیت دی اور ان کی عملی زندگی صوابیہ روئے سے ہکسر خلی تھی اسی
طرح ان کی تمام تر مذہبیت بھی محض نظری تھی تاہم وہ محض نظری
سطح پر ہی دونوں کی کشمکش سے دو چار نہ تھے بلکہ عمل کی ثنویت
بھی ان کو گہیرے ہوئے تھی ۔ چنانچہ

جاننا ہوں جوابِ اطاعت و زہد
ہر طبیعتِ ادھر نہیں آتی

اور مزید یہ کہ آدھا مسلمان ہونا کہ شراب پینا اور سور نہ کھانا بھی
ان کی زندگی کے اس دہرے روئے کی نشاندہی کرتا ہے اور بات یہیں

تک نہیں رہتی بلکہ غالب کے یہاں تشکیک اور بے یقینی کی فضا مزید گہری ہوتی ہوئی ان کے اسلامی رویے اور غیر اسلامی رویے کے درمیان کشمکش کی صورت میں جا پہنچتی ہے اور یہ ان کی زندگی میں عدم تطابق کا نقطہ عروج ہے ۔

غالب کے مذہبی رویے کے بارے میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں کہ :

”ایسا معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے اپنے مذہب کے متعلق بھی جان بوجھ کر لوگوں کو مغالطے میں ڈالا، وقت و ماحول کے تقاضوں کے تحت انہوں نے مختلف قسم کی باتیں کیں ۔ چنانچہ کہیں وہ دہمہ اٹانے عشری نظر آتے ہیں کہیں رافضی اور کہیں ماورا انہری یعنی کٹر مبنی ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں“۔

ایمان مجھے روکے ہے جو کہنچے ہے مجھے کفر
کعبہ میرے پہنچے ہے ، کلبا میرے آگے

عدم یقین اور بے یقینی کی اس کیفیت نے جو عقائد و نظریات کو وجود کی گہرائیوں سے اول نہ کرنے کا نتیجہ ہے غالب کو مسلسل الجھن میں رکھا اور کبھی بھی اس تضاد سے نجات حاصل نہ کر سکے ۔ چنانچہ ان کی تمام تر مادی اور معاشی زندگی جو رویے ہونے کے حصول کے گرد گھومتی ہے ، عدم اطمینان کے اس رویے کی نشاندہی کرتی ہے جو ضعف ایمان کا نتیجہ ہے ورنہ تصوف کا قائل یا صرف مذہب کا قائل ہی اگر وہ اپنے تصورات میں صادق ہے تو توکل و قناعت کو اس درجہ خیر باد نہیں کہہ سکتا جس طرح کی شدت ہمیں غالب کی زندگی میں ملتی ہے ۔ اس معاشی جد و جہد میں غالب کی عملی عظمت تو ضرور آجا کر ہوئی ہے کہ کشمکش بھی زندگی کی علامت ہے لیکن اس کشمکش کی نوعیت سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ غالب وحدت الوجود اور اس کی

مبادیات کو تجربے یا وجود کا حصہ نہ بنا سکے اور منطقی طور پر عالم کو حلقہ دام خیال اور ہستی کو فریب سمجھنے کے باوجود عملی طور پر اشیاء و مظاہر سے وابستگی اپنی انتہائی سطح پر رہی ۔

غالب کی مقدم شخصیت اور دہرے روئے کا سراغ ہمیں غالب کی خواہشات اور تمناؤں میں بھی نظر آتا ہے ہر شخص اچھی زندگی کے خواب دیکھتا ہے اور اس کے لیے کوشش بھی کرتا ہے لیکن یہاں بھی سوچوں کے فرق سے شخصیت کا یقین ہوتا ہے ۔ غالب معاشی بد حالی کے سبب لصب العینى سطح پر زندگی بسر نہ کر سکے اور لصب العینى سطح پر تو ایک طرف وہ معیاری زندگی کے حصول میں بھی ناکام رہے وہ جس مکان میں رہتے تھے اس کے بارے میں ان کا مشہور قول ہے کہ ”اگر دو گھنٹے ہر سے تر چہت چار گھنٹے درستی ہے“ ۔

بلی ماروں کے علم میں یہ مکان غالب کی عملی زندگی کا حصہ ہے ۔
حکمہ خواہش کی سطح پر غالب کی آڑاں ملاحظہ ہو :

منظر اک ہندی پر اور ہم ہا سکتے
عرش سے ادھر ہوتا کاش کہ مکان اپنا

یہ غلہ زمین و آسمان سے بھی کچھ زیادہ ہے اور یہ اسی بعد کی شدت کا نتیجہ ہے کہ غالب خواہش اور حقیقت کے درمیان ریزہ ریزہ ہوتا نظر آتا ہے ڈاکٹر وحید قریشی نے غالب کے اس دہرے وجود اور خواہش و اس واقعہ کے درمیان بعد کو مندرجہ ذیل الفاظ میں بیان کر کے غالب کی شخصیت کا تجزیہ کیا ہے کہ :

”سرزا کی ابتدائی زندگی ایک یتیم بچے کی زندگی ہے جو کبھی چچا کے ہاں پرورش پاتا ہے کبھی لالا کے دستر خواں کا زلہ رہا ہے ۔ کبھی سسرال کا دست لگر ہے اپنی ذات کی حفاظت کے لیے نئے ائے حصار تعمیر کرنے کی ضرورت ہر حال انسان کو ہڑت ہے غالب کی ”اگر“ اپنے حقیقی زمانے سے نکل کر ماضی کی طرف رجوع کرتی ہے تو اجداد کی عظمت کا احساس انہیں کچھ زیادہ پی محبت پر مجبور

کرتا ہے وہ جس متوسط طبقے میں پیدا ہوئے اس کے لیے ان کی
پنشن ہی کافی تھی۔ لیکن وہ اس پر قانع نہیں ہوئے، عمر بھر
انہیں اپنے اجداد بعید کی عظمت خاندان کی قدیم دولت، رتبے کی
از دست رفتہ وقعت اور شان و شوکت کا بہت پاس رہا اس دھندے
میں ان کی اپنی مالی حالت اتار پڑی چلی گئی۔ آخر عمر تک وہ
معاشرے میں اپنی اصلی حیثیت کو تسلیم کرنے کے لیے تیار نہیں
ہوئے اس سے ان کی زندگی اور ان کی آرزو کے درمیان فاصلہ بڑھ
گیا یہی ان کی بد نصیبی کا سبب بھی ہے اور اسی میں ان کی عظمت
کا راز بھی مخفی ہے۔“

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حالات و افکار
کے تحت غالب کی شخصیت کی تعمیر میں کچھ اس نہج پر ہوئی کہ وہ دہری
شخصیت (Duel Personality) کی الجھن میں گرفتار ہو گئے اور ہوں
وہ شخصیت کی اس کاپت کو حاصل کرنے میں ناکام ہوئے جہاں وحدت
حم لہتی ہے۔ غالب کی شخصیت میں عدم قطاکی اور بکھراؤ کا اظہار
مختلف سطحوں پر ہوتا ہے اور اسی میں ان کی مشکل پسندی بھی شامل
ہے کہ ورنہ بکھری ہوئی اور منتشر شخصیت کا ہر اظہار اپنے اندر لامحالہ
الگھاؤ لیے ہوگا۔

غالب کی مشکل پسندی بھی اس دہری شخصیت کا اظہار ہے اور یہ
محبوبات بات ہے کہ غالب نے اپنی شخصیت کی اس قسم کو نہ صرف
سوس بھی کیا بلکہ اس کا اظہار بھی کیا ہے۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

”یہاں خدا سے بھی توقع باقی نہیں، مخلوق کا کما ذکر؟ کچھ بن
نہیں آتی، اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا
ہوں۔ یعنی میں نے اپنے گو اپنا غیر تصور کیا ہے جو دکھ مجھے
پہنچتا ہے، گھٹا ہوں اور غالب کے اور جوتی لگی، بہت اترا تا تھا

۱۔ نثر غالب (غالب اور اس کا ماحول) ڈاکٹر وحید قریشی،

کہ میں بڑا شاعر اور فارسی دان ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں، لے اب قرض داروں کو جواب دے۔ سچ تو ہوں ہے غالب کیا مرا بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا ہم نے از راہ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے جنت آرام گا، عرش لشیی خطاب دیتے ہیں چوںکہ یہ اپنے آپ کو شاہ قلم و سخن سمجھتا تھا۔ مقرر اور ہاویہ زاد یہ خطبہ تجویز کر رکھا ہے آئیے ہم الدولہ بہادر ایک قرضدار کا گریبان میں ہاتھ ایک قرضدار بھوک سنا رہا ہے میں آن سے ہوجھ رہا ہوں اجی حضرت نواب صاحب، نواب صاحب گیسے اوغلان صاحب آپ سلجوق اور افراہیاں ہیں یہ کیا بے حرستی ہو رہی ہے کچھ آگے کچھ تو بولو، بولے کیا لے حیا، لے غیرت کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب، بزاز سے کھڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے جاتا تھا یہ بھی سوچا ہوتا کہاں ہے دون گا۔

مندرجہ بالا اقتباس سے غالب کی منقسم شخصیت کا الہم پوری طرح سے واضح ہو جاتا ہے تاہم غالب کی مشکل پسندی کے ان دو داخلی اسباب کے علاوہ اور بھی کئی خارجی اسباب ہیں جن میں سب سے اہم بیدل کی تقلید ہے اور یہ سبب اس قدر واضح ہے کہ نہ صرف یہ کہ لاقدرین غالب نے اسے اسیت دی ہے بلکہ خود غالب نے بھی کئی مقامات پر بیدل کے تبع کا اعلان کیا ہے :

طرا بیدل میں ریختہ لکھنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے
اسد ہرجا سخن نے طرح باغ تازہ ڈالی ہے
مجھے رنکر بہار ایجادی بیدل پسند آیا

بیدل کی تقلید ایک نفسی ضرورت تھی اور اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ بیدل نہ صرف یہ کر لسانی اعتبار سے بلکہ فکری اعتبار سے بھی غالب کی ضرورتوں کو پورا کرنے کی اہلیت رکھتا تھا اور یہ بات اپنی جگہ حقیقت ہے کہ غالب کو غالب بنانے میں بیدل کی شاعری اور فکر کا اساسی کردار ہے ، بیدل کے مطالعہ نے نہ صرف غالب کو لسانی طور پر ایک الگ زبان کی تشکیل میں مدد دی بلکہ غالب کا فکری حرماتہ جو ان کے لیے وجہ افتخار ہے ۔ بیدل کی دہن ہے ۔ بیدل کی شاعری تصوف کے اسرار و رموز سے بھری ہوئی ہے اور گو کہ غالب نے بعد میں بیدل کی تقلید کو ترک کر دیا ، لیکن وہ فکری طور پر بیدل سے کبھی چھٹکارا حاصل نہ کر سکے بلکہ اگر یہ کہا جائے تو درست ہوگا کہ غالب نے بیدل کے فکری وجود کو اپنی ذات کا حصہ بنا لیا تھا اور بیدل کے ساتھ غالب کے تعلق کی وجہ بھی دراصل غالب کی تشکیل ذات میں کا مسئلہ ہے ۔

بقول سید شاہد علی شاہد :

”بیدل میں اس کو وہ معیاری فنکار ، شاعر اور مفکر نظر آیا جو آس (غالب) کے وجود معنوی میں مثالی مصوہ کی طرح زندہ رہتا تھا اس لیے دراصل جب غالب بیدل کی مدح کرتا ہے تو وہ اس غالب کی مدح کرتا ہے جو وہ نہ بنا سکا اور جس کی ”نسا تھی“۔“

ڈاکٹر عبدالغنی ، بیدل اور غالب کے ذہنی رابطے پر گفتگو کرتے ہوئے بھی کچھ انہیں خیالات کا اظہار کرتے ہیں ان کا خیال ہے کہ :

”بیدل سے رابطہ قائم ہو جائے کی وجہ سے غالب اپنی ذات سے مکمل طور پر وابستہ ہو چکے تھے ، اس کے اندر نگاہ ڈالتے تھے

، احوال و بعد غالب ، (غالب اور بیدل) سید شاہد علی شاہد ،

اور جو کیفیات نظر آتی تھیں چونکہ ان سے اثبات ذات ہوتا تھا، ان کی تعریف کرنے میں مست تھے، اس انداز فکر نے انہیں خود پرمت بسایا، خود اعتقادی سکھائی، اپنی داب پر اصرار کرنے کی تعلیم دی اور انسانیت سے معصوم کر دیا، ہم دیکھتے ہیں یہ خواص ان کی فطرت میں عمر بھر رہے، بیدل خود نگری، خود شکنی کی راہ پر گامزن ہونے مرزا غالب بھی فکری طور پر اس بات کے قائل تھے۔“

غالب نے ابتدائی عہد میں اپنے تخلیقی عمل میں بیدل کو نہایت شدت سے شامل کیا کہ اس عہد کی شاعری کی تفہیم کے لیے بیدل کو مرکزی حوالہ دیا جاتا ہے بعد میں انہوں نے ہوجوہ ان کی تقلید سے ہتھ کھینچ لیا، لیکن اس عرصے عمل کو بیان کرنے کا انداز کچھ اس قسم کا رہا ہے کہ بیدل ایک معنوب شاعر بن گیا ہے اور غالب کے حلقہ میں بیدل کا نام ہمیشہ کسی قدر ناحوشگواری بلکہ گراہت سے لیا جاتا ہے، اس میں شک نہیں کہ بیدل فارسی شعراء کی نسبت مشکل بھی ہے اور روشیر عام سے ہٹ کر چلنے کا رویہ بھی ان کے یہاں موجود ہے، لیکن اس کے باوصف وہ فکری طور پر اس قدر توانا شاعر ہے کہ اس کے مقابل دوسرے شعراء چھوٹے نظر آنے ہیں اور انداز بیان کا تو اعتراف خود غالب نے بھی کئی مقام پر کیا، اصل بات یہ ہے کہ ایک تو اردو زبان کی ابتدائی حالتیں تھیں اور دوسرا غالب کا ابتدائی عہد تھا اس لیے غالب ہورے طور پر بیدل کی تقلید کرنے سے قاصر رہے۔ اس طرح بیدل کا اس میں کوئی تصور نہیں بلکہ یہ غالب کی اپنی فارسی کا الحید ہے۔ بقول مولانا غلام رسول مہر :

”غالب کی دقت پسند طبیعت بیدل کے مطالعہ سے بہت متاثر تھی، لیکن نہ دماغی قوی نے بلوغ حاصل کیا تھا، نہ بیان پر پوری قدرت مہسر آتی تھی، نہ فکر و تخیل نے جلا ہائی تھی، وہ بیدل کے خاص بلفاظ و تراکیب کو بہ کثرت استعمال کرتے تھے اور اسے بیدل کی

پیروی سمجھنے لہے جس طرح آج کل کے گور ذوق اصحاب نے اشعار میں اضافتوں کے مسرفانہ استعمال کو غالب کی پیروی سمجھ رکھا ہے ، ایک صاف اور واضح بات یہ ہے ، مبہم اور غیرالفہم بن جائے تو ان کے نزدیک غالب کا رنگ پیدا ہو جاتا ہے۔“

دراصل ہوا یہ ہے کہ فارسی زبان کے ساتھ اب وہ تعلق نہیں رہا جو زمانہ قدیم میں تھا ، مزید بیدل اپنے مطالعہ کے لیے ایک مخصوص مزاج اور علمی سطح کا بھی مطالبہ کرتا ہے ، اس لیے بیدل کا مطالعہ نہیں کیا گیا اور ہم طور پر اردو دن طبقہ نو غالب کے حوالے ہی سے بیدل کا نام سنتا چلا آیا ہے ۔ شیخ محمد اکرام لکھتے ہیں :

”ملک میں فارسی کی سردبازاری اور بیدل کے اپنے غیرالفہم طور پر غریب نے اس کے قدردانوں کی تعداد بہت گم کر دی ہے ۔ لیکن افغانستان اور ترکستان میں ، جہاں فارسی رائج ہے ، شعریات اور شہرہ کو ادب میں وہ درجہ نہیں دیا جاتا جو ایران اور ہندوستان میں حاصل ہے ، اس کے قدر دان مت ہیں ، ہندوستان میں ہی جو لوگ جدت مضامین اور بعمق خیال کے دلدادہ ہیں ، بیدل کے مداح ہیں علامہ اقبالؒ نے ایک دو مرتبہ اس طرح اظہار خیال کیا کہ گویا وہ غالب کی نسبت بیدل کو زیادہ پسند کرتے ہیں ایک دفعہ علامہ نے یوم غالب منایا اور علامہ سے سرپرستی کی درخواست کی تو انہوں نے مشورہ دیا کہ تمہیں یوم بیدل منانا چاہیے ۔ غالب کا کلام غلام آباد ہندوستان میں مقبول ہے اور بیدل کو کوئی جانتا بھی نہیں ۔ لیکن بیدل کا کلام آزاد محاکم مثلاً افغانستان میں تلاوت ہو رہا ہے اور غالب کو وہاں کوئی پہچانتا نہیں۔ غالب کا تصوف افسردگی پیدا کرتی ہے اور بیدل کا تصوف حیات بخش تروتازگی کے ساتھ ابھرتا ہے علامہ کا ارشاد حقیقت سے عاری نہیں غالب کے کلام میں ۔ کون کا نمایاں عنصر ہے اور بیدل کے یہاں ایک مسلسل

اضطرار ہے۔“

اس میں شک نہیں کہ عصب نے خود بیدل کی تقلید ترک کرنے کا دعویٰ کیا ہے اور بعد میں غالب کا شعری اسلوب نسبتاً مادہ اور آسان ہے۔ گو کہ وہ پھر بھی مہر کی سطح پر نہیں آئے لیکن اس کے علاوہ یہ بات بھی توجہ طلب ہے کہ غالب اپنی تمام تر شعری کوشش کے باوجود بیدل سے چھٹکارا حاصل نہیں کر سکے، مولانا حالی لکھتے ہیں :

”اگرچہ مرزا بیدل اور ان کے متبعین کی زبان اور ان کے انداز بیان میں شعر کہنا بالکل ترک کر دیا تھا اور اس خصوص میں وہ ان زبان کے طریقے سے ”رہ مو تجاوز نہیں کرتے تھے مگر خیالات میں ”بیدلیت“ مدت تک باقی رہی۔“

مرزا بیدل کی تقلید ترک نہ کرنے کے بارے میں پروفیسر محمد منور نے بھی اثنائی لہجہ اختیار کرتے ہوئے لکھا ہے کہ

”غالب نے بچپن میں بیدل کا رنگ قبول کر لیا تھا اور پھر بیدلیت سے کسلا کبھی اسی نجات نہ پا سکے۔“

اور وہ ساتھ ساتھ اس بات کا بھی اظہار کرتے ہیں کہ غالب نے بیدل کو ایرانی شعراء میں شامل ہونے کے لیے ترک کرنے کا اعلان کیا کیونکہ بیدل ہندی لڑا لکھتے ہیں۔

”مرزا غالب نے مرزا بیدل سے یہ بے وفائی محض علی بابوں میں شامل ہونے کی خاطر کی یہ الگ بات ہے کہ علی قلیوں کے نزدیک مرزا غالب خود بھی اس قدر میں کھڑے ہونے کے حق دار رہے

۱۔ حکیم فرزانہ، شیخ محمد اکرام، ص ۱۶۔

۲۔ یادگار غالب، مولانا حالی۔

۳۔ صحیفہ غالب، غالب نمبر حصہ اول (مرزا غالب کی درسی غزل)، محمد منور ص ۳۰۹۔

جس میں تقریباً وہ سارے مردانِ خوش بیان گھڑے ہیں۔ جنہیں غالب نے بے سند قرار دیا ہے۔“

مندرجہ بالا بحث سے یہ بات تو پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ غالب نے طرزِ بیدل اختیار کیا اور شعوری طور پر ترک کے باوجود وہ تقریباً ساری عمر غیر شعوری طور پر ہی اس میں بیدل کو اپنے تخلیقی عمل سے نکال نہیں سکے اور دراصل اس کی وجہ یہ ہے کہ غالب نے جس شدت سے بیدل کے اثرات قبول کیے تھے وہ ایک عرصہ تک تعلق کی وجہ سے جزو ذات بن چکے تھے اور اب غالب کو ان میں امتیاز کرنے کی ضرورت تھی اور نہ احساس۔ چنانچہ اکثر مواقع پر خیالات اور اسلوب کا وہ الداز شاعری کا حصہ بنتا نظر آتا ہے جو بیدل سے خاص ہیں؛ لیکن اب یہ اثرات منفی نوعیت کے نہیں بلکہ مثبت ہیں۔ اس لیے کہ غالب نے ابتدائی عہد میں صرف ”طرزِ بیدل“ کے اسلوب کی نقالی کی، جہاں تک خیالات و افکار کا تعلق ہے وہ ان کو پوری طرح سے گرفت میں لینے میں ناکام رہے اور یہ کوئی خامی نہیں۔ بلکہ ۲۵ سال کی عمر سے کم کا شاعر فلسفیانہ خیالات کو ہضم بھی نہیں کر سکتا۔ چنانچہ بیدل کی طرز بھی مشکل تھی اور خیالات بھی دقیق۔ اس لیے ابتدائی عہد میں غالب کا الجھاؤ اپنے عروج پر نظر آتا ہے اور اس میں اتنی شدت ہے کہ غالب کو بے شمار اشعار آخر لکال دہنے پڑے۔ لیکن بعد میں جب غالب نے طرزِ بیدل کی قیامت خیزی محسوس کرتے ہوئے اسے ترک کرنے کی کوشش کی تو اس طرح غالب کے اپنے اسلوب نے جنم لیا، ایک ایسا اسلوب جو بیدل کے اثرات کے تحت پروان چڑھا تھا دوسری طرف مطالعہٴ بیدل نے غالب کو جو فکری غذا فراہم کی تھی وہ اب غالب کے فکری وجود کا حصہ تھی چنانچہ غالب نے جب ان ملے جلے خارجی اور داخلی عوامل کے تحت شاعری کی تو وہ ”لوائے - روش“ ان گئی، اس لیے غالب کی عظمت کے حلقہ میں بیدل کا نام مشہد اندز میں لینا ضروری ہے کیونکہ وہ اسلوب اور فکری مواد جو غالب کی

الفرادیت کا ضامن ہے بیدل کے مطالعہ کا براہِ راست نتیجہ ہے۔ — غالب اور بیدل کے ان تعلقات کی گہرائی کا ذکر کرتے ہوئے سلام سندیلوی لکھتے ہیں :

”غالب نے بیدل کا گہرائی کے ساتھ مطالعہ کیا تھا ، یہی نہیں کہ غالب نے مضامین بیدل سے اخذ کیے ہیں ، بلکہ غالب کے یہاں بہت سے الفاظ بھی ایسے ہیں جو بیدل کے یہاں پائے جاتے ہیں ۔ یہ دوسری بات ہے کہ بیدل نے بعض اوقات ان الفاظ کو کسی اور مفہوم میں استعمال کیا اور غالب نے ان کو کبھی کبھی دہکر مضامین کے لیے استعمال کیا ۔ مگر بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ دونوں کے مضامین میں توارد ہو گیا ہے۔“

اور ڈاکٹر شیخ اکرام تو اس سے بھی زیادہ یہ کہتے ہوئے صدقہ دیتے ہیں کہ :

”ابتداء میں بیدل کا اثر غالب پر اس قسم کا تھا کہ ان کے ابتدائی کلام کی بعض جزوی خصوصیات کا سراغ بھی کلیات بیدل میں ڈھونڈا جا سکتا ہے۔“

اور یہ صرف بیدل ہی نہیں جنہوں نے شعری عمل کے ابتدائی ایام میں غالب کو متاثر کیا بلکہ اس میں گئی اور نام بھی ہیں جن کی شانِ دہی ڈاکٹر خورشید الاسلام نے اپنی کتاب ”غالب ابتدائی دور“ میں کی ہے ، ان میں مرزا جلال امیر ، مہنی ، ناصر علی اور شوکت بخاری کے نام اہم ہیں ۔ شوکت بخاری کے اثرات خاص طور پر نمایاں ہیں اور جب کہ بقول مصنف وہ ایک خیال بند اور مصنوعی شاعر ہے ”لیکن غالب کی شاعری میں مشکل پسندی کا جو رجحان آیا ہے اس میں شوکت بخاری کے

۱ . غالب کی شاعری کا نفسیاتی مطالعہ ، سلام سندیلوی ، ص ۲۸۴ ۔

۲ . حکیم فرزانہ ، شیخ محمد اکرام ، ص ۷۸ ۔

۳ . غالب ۔ ابتدائی دور ، ڈاکٹر خورشید الاسلام ، ص ۷۲ ۔

مطالعہ کا بھی حصہ ہے :

”غالب نے نہ صرف ابتدائی شاعری میں شوکت کا تتبع کیا ہے بلکہ آئندہ کی عظیم شاعری کے لیے ان سے خام مواد حاصل کیا ہے ، غالب کے لہجے اور اسلوب میں جو ایک طرح کی غراہت ہائی جاتی ہے وہ یکسر بیدل کی پیداوار نہیں کہی جا سکتی ۔ شوکت بخاری کے مندرجہ ذیل اشعار سے یہ اسلوب صاف جھلکتا ہے ، اس کے علاوہ غالب کے بیشتر اشعار سے محاکات اور محاورے شوکت کے دیوان میں ہکھرے پڑے ہیں۔“

اس بات میں کوئی کلام نہیں کہ غالب نے فارسی اور اردو کے بہت سارے شعراء سے استفادہ کیا اور یہ ایک فطری امر ہے لیکن غالب پر مستقل اور گہرے اثرات بیدل ہی نے چھوڑے اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ بیدل سے استفادہ کا دور عمر کا وہ حصہ ہے جب کہ غالب کی شخصیت کی تعمیر ہو رہی تھی ، بیدل گویا وہ خشت اول ہے جو غالب کی شخصیت کی فکری بنیادوں میں رکھی گئی ، غالب کی شاعری پر دوسرے شعراء کے اثرات پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر وارث گرمائی کی یہ رائے زیادہ صائب نظر آتی ہے کہ :

”غالب اور بیدل کے باہمی رشتے کے بارے میں زیادہ صحیح رائے یہ ہوگی کہ غالب نے پچیس (۲۵) سال کی عمر تک بیدل کو اپنا اوڑھنا بچھوٹا بنائے رکھا ۔ اس کے بعد جب وہ اصلاح زبان اور سہل نگاری کی طرف مائل ہوتے تو عرفی و لطیری وغیرہ کا تتبع شروع کیا ۔ نفسیاتی اعتبار سے ہم سب جانتے ہیں کہ انسان کی شخصیت اور طرز فکر کی تشکیل عمر کے ابتدائی حصے میں ہی ہوتی ہے ، چنانچہ غالب کو جو کچھ ذہنی اعتبار سے ہٹنا تھا ، پچیس (۲۵) برس کی عمر تک بیدل کے زہر مایہ بن چکے تھے بعد کو لطیری اور عرفی کی پیروی سے ان کے اسلوب میں ستھراؤ ضرور ہوا لیکن بنیادی طور سے وہ بیدل ہی کے مایہ و پرداختہ رہے ۔

غالب کی شاعری کا منجیدہ اور فکر انگیز لہجہ اسی بات کی تصدیق کرتا ہے ، یہ لہجہ ان مبہم استعارات اور پیچیدہ ہندشوں میں لیٹا ہوا ہے جو اٹھارویں (۱۸) صدی کے اوائل ہی میں وضع کی گئی تھیں ، لہذا ابتدائی مغل شاعروں سے منسوب نہیں کی جا سکتی ہیں ۔ چنانچہ مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ غالب کے تصوف آمیز افکار، ان کے فلسفیانہ تجسس اور ہومینیزم (Humanism) کی جڑیں بیدل کے دیار فکر تک پہنچتی ہیں۔“

- بیدل : منزل عیشِ تو وحشت کدہ امکان نیست
چمن از ماہ گل پشتِ ہلنگ است اینجا
- غالب : نہ کی سامانِ عیش و جاہ نے تدبیر وحشت کی
ہوا داغِ زمرد اسی مجھے داغِ ہلنگ آخر
- بیدل : دل آلودہ ماضور امکان در نفس دارہ
گہر ورزیدہ است اینجا عنانِ ضبط دریا را
- غالب : کہ ہے شوق کو دل میں بھی تنگی جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا
- بیدل : ہوئے گل ، نالہ دل ، دود چراغ محفل
ہر گہ از ہزم تو برخاست پریشان برخاست
- غالب : ہوئے گل ، نالہ دل ، دود چراغ محفل
جو تیری ہزم سے نکلا سو پریشان نکلا
- بیدل : دیدہ را کہ ہم نظارہ دل محرم نیست
مژہ ہام زدن از دست ندامت کم نیست

غالب : اہسکہ مشق تماشا جنوں علامت ہے

گشاد و بستِ مژہ جلی ' قدامت ہے

بیدل : من کفِ خاک و او سپہر بلند

نہ بردِ خاک پر سپہر گنبد

غالب : من کفِ خاک و او سپہر بلند

خاک را کی ' رسد بمرخ گنبد

”یہ حقیقت بہت گم لوگوں کو معلوم ہو گی کہ غالب کے بہترین اشعار فارسی یا اردو میں وہ ہیں جن کا تھیل بیدل کے کلام سے لیا گیا ہے۔“

غالب کی شاعری پر متقدمین شعرائے فارسی و اردو کے اثرات کا ذکر تقریباً تمام نقادوں نے کیا ہے اور اس نوع کے مباحث پڑھتے ہوئے ہمیں اوقات یہ احساس ہوتا ہے کہ جو سے غالب کے تمام تر افکار و خیالات بلکہ اسلوب و انداز تک دوسروں کی خوشہ چینی ہے لیکن یہ تاثر درست نہیں۔ اصولی بات یہ ہے کہ کوئی بڑا فنکار روایت سے بے لیاں ہو کر بڑا بن ہی نہیں سکتا۔ روایت سے اخذ و جذب کی صورت میں وہ ماضی کے اجتماعی وجود کو اپنے اندر سمونے کی کوشش کرتا ہے۔ جتنی بڑی سطح پر وہ ماضی کے ساتھ رابطہ رکھتا ہے اسی نسبت سے اس کے فکری وجود کی تربیت ہوتی ہے اور اسی حوالے سے اس میں وسعت اور بلند نظری پیدا ہوتی ہے۔ گویا اس طرح شاعر ماضی کے اجتماعی وجود کو اپنی شخصیت کا حصہ بنا لیتا ہے اور وہ تمام تجربات جو اس وجود کا حصہ ہوتے ہیں روایت سے اکتساب کی صورت میں شاعر کا اپنا تجربہ بن جاتے ہیں۔ اب جب کہ شاعر اس روایت کے اس منظر میں تخلیقی تجربے سے دوچار ہوتا ہے تو روایت اور تجربے کے اس سنگم سے جو تخلیقی عمل وجود پذیر ہوتا ہے بڑی شاعری کی بنیاد بنتا ہے۔ کوئی شاعر یا فنکار روایت کو نظر انداز

گھر کے بڑا بن ہی نہیں سکتا چنانچہ غالب کی عظمت بھی روایت اور قہرے کے اتصال سے وجود میں آتی ہے اور یہی حقیقی عظمت کی بنیاد ہے ۔

الفرادیت کی حد سے بڑھی ہوئی ہے ، دہری شخصیت اور تقلید بیدل نے غالب کی شاعری پر کیا اثرات مرتب کیے ان تمام مباحث کی بہتر وضاحت کے لیے ابتدائی شاعری کے وہ نمونے دیکھیے جو غالب نے انتخاب کے وقت اپنے دیوان سے لکال دیے ۔ تاہم بقول مولانا حالی اب بھی ان کے دیوان میں ایک ٹلٹ کے قریب اشعار ایسے پائے جاتے ہیں جن پر اردو زبان کا اطلاق مشکل سے ہو سکتا ہے ۔ جیسے ذیل کے اشعار جو اب دیوان میں موجود ہیں :

شہر صبحہؔ مرغوب بہت مشکل پسند آیا
نماشائے بیک کف بردن صد دل پسند آیا
ہوائے سیر گل آئینہؔ بے مہری قاتل
کہ الداز یوں غلطیدنِ بمل پسند آیا
لے گئے خاک میں ہم داغ تمنائے نشاط
تو ہو اور آپ بصد رنگ گلستان ہونا
شب خمار فوقِ ماق رستخیز الدازہ تھا
تا محیط بادہ صورت خانہ خمیازہ تھا
یک قدم وحشت سے درس دفتر امکان کھلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھاؔ

اسی قسم کی زبان سے خائف ہو کر آغا محمد باقر یہ لکھنے پر مجبور ہو گئے کہ زبان کے حق میں اچھا ہوا کہ اس طریق نے رواج نہیں پایا اور یہ بات اپنی جگہ پر صحیح ہے کہ غالب کی شاعری کی تفہیم میں مشکلات کا ایک سبب ان کا فارسی زبان کی جالب غیر متوازن میلان بھی ہے ۔ غیر متوازن اس لیے کہ اردو زبان میں شاعری کرتے ہوئے اسی زبان

گو استعمال کرنا ضروری ہے نہ کہ اس انداز سے کہ ایک آدھ لفظ کے استعمال سے پورا کا پورا شعر فارسی کا بن جائے۔ غالب کے کلام میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جو معمولی رد و بدل سے فارسی زبان کے شعر بن جاتے ہیں۔ غالب کو ایک تو فارسی سے طبعی مناسبت تھی اور زیادہ تر عبدالصمد کی تعلیم کے سبب فارسی کا رنگ ابتدا میں ہی مرزا کے ہول چال اور ان کی قوت متغیلہ ہر چڑھ گیا تھا اس ضمن میں مولانا حالی نے ایک غزل میں ردیف ”کہچہ“ استعمال کرنے کا واقعہ لکھا ہے کہ جس سے مرزا کی فارسی سے فطری مناسبت کا اظہار ہوتا ہے۔“

اسی طرح مولانا امتیاز علی عرشی کا خیال ہے کہ :

”اگرچہ مرزا نے ابتدائی سن تمبر میں اردو زبان میں سخن آرائی کی لیکن وہ آغاز ہی سے نظم و اثر فارسی کے عاشق و مائل اور تیغ اصفہانی کے گھائل تھے اس لیے ان کا ابتدائی کلام غفل اور الفاظ دواوں میں فارسی گھلانے کا زیادہ مستغرق ہے۔“

چنانچہ اس طرح صرف یہی نہیں کہ غالب کی شعری زبان میں فارسی کا غالب ہے ، بلکہ فارسی ان کی طبیعت میں رچ بس کر ان کی طبیعت کا کچھ اس طرح سے حصہ بن چکی ہے کہ وہ سوچتے بھی فارسی زبان میں ہیں ، ظاہر ہے کہ ایک شخص سوچنے کا عمل اگر فارسی زبان میں جاری رکھے گا اور اظہار کے لیے دوسری زبان استعمال کرے گا تو لامحالہ زبانوں کی کھجڑی ہک جانے گی اور یہ چیز سبب ہے مشکلات کا۔ غالب کے اس طرز فکر پر بحث کرتے ہوئے امتیاز علی عرشی رقم طراز ہیں :

”چونکہ اردو کہتے وقت بھی گویا وہ فارسی میں سوچتے اور لکھتے تھے ، اس لیے انہوں نے مذکورہ عمر کو پہنچ کر اس اختلاف ذوق کی رہنائی میں، شاہد سخن کے چہرے سے اردو زبان کا ریشمی

۱۔ یادگار غالب ، مولانا الطاف حسین حالی ، ص ۱۵۴۔

۲۔ دیوان غالب ، امتیاز علی عرشی ، ص ۱۶-۱۷۔

پردہ بھی اٹھا دیا“۔

فارسی زبان کے ساتھ غالب کے حد سے بڑھے ہوئے اس تعلق کو دوسرے لائقین نے بھی محسوس کیا ہے اور اکثر اس کا اظہار کیا ہے ۔ مثلاً محمد حسین آزاد کا خیال ہے کہ :

”ہولکہ فارسی کی مشق زیادہ تھی اور اس سے الہی طبعی تعلق تھا ، اس لیے اکثر الفاظ اس طرح ترتیب دیے جاتے تھے کہ بول چال میں اس طرح نہیں بولتے“۔

اور یہ بات واقعی درست ہے کہ غالب نے الفاظ کے استعمال میں مروجہ سانچوں اور طریقوں کو بعض اوقات شعوری طور پر نظرانداز کیا ہے جس کے سبب ان کے کلام میں پیچیدگی کا پیدا ہونا فطری تھا — اور یہی الدال بعد میں غالب کی شاعری پر اعتراضات کا سبب بھی ہوا ، کیونکہ بقول لائقین ، غالب کو زبان میں افرادی تصرفات کا ایسا اختیار نہیں جس کی تائید روایت سے آتی ہو ۔ چنانچہ نظم طباطبائی کی شرح میں لسانی نوعیت کے اعتراضات کی بھرمار ہے ۔ اس نوعیت کے تصرفات کے بارے میں مولانا حالی نے یادگار غالب میں اشارے کیے اور اسے غالب کی روش عام سے ہٹ کر چلنے والی طبیعت کا اظہار قرار دیا ہے ، جو نئے نئے امکانات اختراع کرتی ہے :

”بعض اسلوب بیان خاص مرزا کے اختراعات میں سے تھے ، جو نہ ان سے چلے اردو میں دیکھے گئے نہ فارسی میں ، مثلاً ان کے موجودہ اردو دیوان میں ایک شعر ہے :

لمری کف خاکستر و بلبل قفس رنگ
اے لالہ نشانِ جگر موختہ کیا ہے

میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے فرمایا :

- ۱ - دیوان غالب ، امتیاز علی عرشی ، ص ۱۸ ۔
- ۲ - آبر حیات ، محمد حسین آزاد ، ص ۷ ۔

”اے“ کی جگہ ”جز“ پڑھو معنی خود سببہ میں آجائیں گے۔۔۔
یہاں جس معنی پر مرزا نے ”اے“ کا استعمال کیا ہے ظاہراً یہ
الہیں کی اختراع ہے۔“

فارسی زبان کے ساتھ غالب کے اسی تعلق کا اظہار ایک اور رخ
سے ہوا ہے کہ الہوں نے اکثر فارسی الفاظ و محاورات کا ترجمہ کر کے
آن کو اردو میں اس انداز سے نظم کیا ہے کہ ترجمہ کرتے اور فارسی
میں سوچنے کا احساس قوی ہو جاتا ہے۔ غالب کے اس رجحان کی غالب
اشارہ کرتے ہوئے گوثر چاند پوری لکھتے ہیں کہ :

”غالب نے اکثر فارسی محاورات کا اردو ترجمہ کر کے نظم کر دیا
ہے ہرچند کوئی ایسی کوشش جس کا مقصد زبان میں وسعت پیدا
کرنا ہو معیوب نہیں خیال کی جاتی چاہے ، لیکن ہر زبان کا مزاج
اور کچھ قواعد ہوتے ہیں۔ انہیں کے ہوش نظر الفاظ وضع یا ترجمہ
کر کے شامل کیے جا سکتے ہیں۔ غالب جس انداز سے فارسی محاورات
کو ترجمہ کر کے اردو میں استعمال کرتے تھے اس کے معنی تبدیل
ہو جاتے تھے۔“

مثلاً وہ دیکھنے کے مفہوم میں تماشا گردن ہونے کی جگہ آنا لکھتے
ہیں :

بہر مجھے دیدہ تر یاد آیا
دل ”جگر تشنہ“ فریاد آیا“

غالب کی اس نوعیت کے تراجم کی فہرست کافی طویل ہے ۔

(التظار کشیدن) التظار کھینچنا، (تماشا گردن) تماشا کرنا، (واگردن)
وا کرنا، (دادن) دینا، (عذر آوردن) عذر لانا، (باور آمدن) باور آنا،
(شادمانی گردن) شادمانی کرنا (جائے شکایت کہ ماندن) شکایت کی
جائہ رہنا، (جادادن) جا دینا، (خجالت کشیدن) خجالت کھینچنا،

۱۔ یادگار غالب، مولانا الطاف حسین حالی، ص ۱۱۹۔

۲۔ جہان غالب، گوثر چاند پوری، ص ۲۵۔

(ناز فرسودن) ناز فرمائا، (دریغ آمدن) دریغ آنا۔ اور صرف یہی نہیں بلکہ ”غالب فارسی رنگ میں کچھ اس طرح رنگ گئے تھے کہ فارسی میں ”وچتے اور اردو محاورے کا خیال کہتے بغیر بے تکلف اردو میں بیان کر دیتے تھے؛ مثلاً شبنم بد گل لانا، نہ خالی ل ادا ہے ترجمہ ہے، خالی ز ادا دوست کا ”یہ“ اردو محاورے کے خلاف ہے۔“

فارسی زبان کی جالب غالب کا یہ انتہا پسندانہ رویہ بعض تقلید ہدل کا نتیجہ یا عبدالصمد اسے استاد کی تربیت کا اثر نہ تھا بلکہ غالب مزاحی اعتبار سے ہی خود کو ہندوستان کی زمین سے وابستہ کرنے سے گریزاں رہے۔ تورانی اور افراسیابی ہونے کا نسلی احساس ان کو ایرانی ترکستان کی طرف دیکھنے پر مجبور کرتا ہے تو اسی احساس کا نتیجہ یہ ہے کہ وہ اردو زبان اور شعری رویہ کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں۔ غالب کے اس ارثی احساس تفاخر کی کاپا کاپ کیفیت بھی مشکل پسندی کا ایک افسانوی سبب ہے۔

بقول ڈاکٹر انور سدید :

”آہا کی سہ گری پر غالب کا یہ جذبہ“ افتخار ظاہر کرتا ہے کہ مشکلات کے آگے سینہ سپر ہونے کا جو رجحان اس کی وراثت میں چلا آ رہا تھا، وہ اس تک پہنچ کر بھی ختم نہیں ہوا، لیکن اس کی صورت ضرور بدل گئی اور وہ ہوں کہ مرزا نے ہاتھ میں جو قلم تھام رکھا تھا، اسی سے مرزا نے تلوار کا کام لینا شروع کر دیا تھا۔“

فارسی زبان اور فارسی کی شعری روایت سے تعلق رکھنے اور شعری بحرے میں اس کو شامل کرنے سے پیدا شدہ مشکلات کا اندازہ کچھ اس

۱۔ ص ۷۷۱ اردو ۶۹، طلسم گنجینہ معانی ڈاکٹر شوکت سبزواری، ص ۵۷۔

۱۔ صحیفہ غالب نمبر حصہ اول، غالب کی مشکل پسندی، انور سدید، ص ۳۱۸۔

بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کا عہد فارسی زبان و ادب سے اہل زبان کی طرح ہی مائلوس تھا۔ فارسی شاعری کا مذاق عام تھا بلکہ کچھ عرصہ قبل ہندی شعراء بھی ریختہ میں لکھنا زیادہ پسند نہیں کرتے تھے۔ ایسے عہد میں بھی غالب کی شاعری گو دقیق اور مشکل خیال گیا گیا، تو اب جب کہ فارسی کا مذاق ختم ہوتے ہوئے مٹنے کو ہے، اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ تفہیم غالب میں کیا گیا دھواریاں نہ محسوس ہوں گی۔ اس احساس کی نمائندگی کرتے ہوئے رام بابو مکسنہ رقم طراز ہیں :

”اچھا ہوا کہ اس قسم کی زبان جس پر فارسی کا اس قدر رنگ غالب تھا، رواج پذیر نہ ہوئی ورنہ پھر اردو اور فارسی میں فرق کیا رہ جاتا۔ اس ہی فارسی کے غلطی کی وجہ سے مومن اور غالب کا اکثر کلام سمجھ میں نہیں آتا۔“

یہاں اس بات کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ غالب کا وہ کلام جو محض خیالی مضامین پر مشتمل ہے یا فارسی زبان کے مستندالہ استعمال کے باعث گراں بار ہے، غالب کی شہرت اور عظمت کا باعث نہیں، اس حصہ کی تفہیم پر دو لحاظ سے مشکل ہے اور اثر و تاثیر کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ اثر اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تفہیم و ابلاغ ہو، اس طرح اس قسم کا کلام سوانے اس کے کہ شاعر کے ابتدائی دور اور اس کی شخصیت کے ارتقاء کو سمجھنے میں مدد دے، گوئی شعری حسن نہیں رکھتا اور اس طرح ایک مخصوص رجحان کی نمائندگی کرنے کے سبب غالب کے محققین اور نقادوں کے لیے حوالہ کا کام دے سکتا ہے۔

فارسی روایت سے غالب کے اس تعلق کی مندرجہ بالا وجوہ کے علاوہ ایک بنیادی اور اہم وجہ دراصل غالب کا وہ خوف تھا جو معاصرین کے ساتھ ہم رنگ ہونے کے احساس سے جنم لیتا ہے۔ غالب یہ بات پوری طرح جانتے تھے کہ اگر انہوں نے اظہار و بیان کے وہی اعلیٰ اختیار

کئے جو مروج ہیں تو لامحالہ ان کا موازنہ ذوق اور اسی قبیل کے دوسرے شعراء سے کیا جائے گا ، غالب قدرتی طور پر اس موازنے سے بچنا چاہتے تھے اس صورت میں ممکن ہے کہ غالب کو ترجیح بھی دی جاتی تب بھی غالب کے نزدیک اس درجہ کے شعراء کے مقابلے میں بزرگی کوئی عظمت نہیں اور یہ بھی بہت ممکن تھا کہ وہ اردو زبان و محاورہ کے اس اسلوب کو جو ذوق کا حصہ ہے اس سطح تک نہ بہت سکنے جس کی وجہ سے ذوق کی دھوم تھی اور یہ اسی خصوصیت ہے کہ ابھی تک لوگ غالب پر ذوق کو ترجیح دیتے ہیں ۔ مولانا حسرت موہانی لکھتے ہیں :

”زبان کے معاملے میں غالب کے دہلوی ہم عصروں میں سے استاد ذوق سب سے زیادہ محتاط ہیں اور اسی لحاظ سے ہمارے نزدیک اگر بحیثیت مجموعی غالب ، ذوق و مومن سے افضل ہیں ، لیکن صرف اردو شاعری کے لحاظ سے ذوق کا درجہ غالب اور غالب کا مرتبہ مومن سے بلند ہے۔“

یہی وہ موازنہ ہے جس سے غالب خائف تھے اور اس رویہ کی شدت کا اندازہ گچھ اس امر سے کیا جا سکتا ہے کہ نہ صرف انھوں نے استاد شاہ خاٹائی ہند کو رد کیا اور دوسرے شعراء اردو کو خاطر میں نہ لانے تھے بلکہ انھوں نے انتقامی جذبے اور خوف مشابہت کے سبب اپنی پوری اردو شاعری کو رد کر دیا اور آئے ”بے رنگ من“ قرار دیا :

فارسی بین تا بہ بیتی نقش ہائے رنگ رنگ
بگذر مجموعہ اردو کہ بے رنگ من است

در اصل عصری شعری رویہ کے حامل شعراء اپنے عہد اور روایت کے مہلانات سے ہم آہنگ ہونے کے سبب عزت اور شہرت حاصل کر چکے تھے اگر غالب اردویت ، ہی کو وجہ امتیاز بناتے تو انہیں بہت سعی کرنی پڑنی اور پھر بھی شاید انہیں کوئی مقام مل پاتا ، بلکہ گمان تو یہی ہے کہ وہ اپنا رنگ تو کیا بناتے ہوں ہی دوسروں کے رنگ میں گم

ہو کر بے رنگ ہو جاتے؛ چنانچہ الہوں نے خود کو ایک مختلف اور ایسے میدان میں آگے بڑھایا جہاں ان کا کوئی حریف نہیں تھا اور نہ کوئی اس میدان ہی میں بھر ان کے مقابل آ سکا۔ لیکن غالب کے اس لسانی رویہ میں آخر آخر مقاومت کی بجائے مفاہمت کا بھی ایک رویہ ابھرا جس کا بھرپور اظہار غالب کے خطوط میں ہوتا ہے۔ غالب کا یہ لٹری اظہار یا اس دور کی چند غزلیں اسی بدلے ہوئے ذہن کی عکاس ہیں۔ غالب کی اس تبدیلی کی جانب اشارہ کرتے ہوئے آفتاب احمد لکھتے ہیں :

”آخری دور میں شاید خود غالب کو بھی بول چال کی زبان کی قدر و قیمت کا احساس ہو گیا تھا، کچھ اپنے اس احساس کی بدولت اور کچھ دربار کے اثرات کے ماتحت اس نے اپنے انتخاب الفاظ اور لب و لہجہ میں نمایاں تبدیلی پیدا کی۔ اس کی شاعری کی زبان اول چال کی زبان سے بہت قریب آ گئی۔“

لسانی سطح پر لفظ سے غالب کے تعلق کی ایک مثبت اور تخلیقی نوعیت بھی ان کی شاعری میں مشکل کا عنصر پیدا کرنے کا باعث بنتی ہے۔ غالب لفظ کے لیے استعمالات کے لیے ہی شعوری طور پر کوشاں نہیں رہے بلکہ الہوں نے اکثر اوقات لفظوں کو ان کے تمام تر معنوی امکالات کے ساتھ برتنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح جب لفظ اپنے دورے مفہیم کے ساتھ نظم ہوتا ہے تو ایک طرف تو اس سے مترادفات کی راہ بند ہو جاتی ہے تو دوسری طرف وہ مضمون میں توسیع کا باعث بنتا ہے لیکن قاری اس کا پوری طرح احاطہ نہیں کر سکتا اور یہی چیز مشکل پیدا کرتی ہے اور اسی سے تاویلات کے دروازے کھلتے ہیں۔ شارحین دیوان غالب کے یہاں جو ہمیں ایک شعر کے کئی کئی مفہیم ملتے ہیں تو اس کی ایک وجہ تو الفاظ کا ایسا استعمال ہے کہ تاویل ممکن ہے اور دوسری طرف خیالات کی وہ وسعت ہے جو تہہ در تہہ معنویت کو قبول کرتی ہے اور یہ ایک شعر کو مختلف سطحوں کا حامل بنانا غالب کے علاوہ فارسی میں

بیدل کی خصوصیت ہے اور بقول سید عابد علی عابد غالب کی بیدل سے
تعلق کی ایک وجہ یہ بھی ہے :

”بیدل سے شہینگی کی دوسری وجہ بیدل کے کلام کے اسلوب اور
اس کے فکری پہلوؤں سے تعلق رکھتی ہے ، بیدل نہ صرف علوم و
قانون معقول سے آگاہ اور عرفان و سلوک کی تمام منزلیں طے کر چکا
تھا ، بلکہ اس کے سوچنے کا ڈھب، اس کے بات کرنے کا طریقہ اپنے
معاصروں سے بالکل جدا تھا ، بیدل میں بدرجہ احسن یہ خصوصیت
پائی جاتی ہے کہ اس کا کلام مختلف مقامات یعنی (Lavers) سے سمجھ
میں آتا ہے ۔۔۔ بیدل کے پڑھنے والے بہت کم یہ محسوس کریں گے
کہ انہوں نے کوئی ایسا دقیق مطالب دریافت کیا ہے جو
بیدل کے شعور میں نہ تھا“۔

غالب کے یہاں بھی رنگ گجینہ“ معنی کا طلسم بن کر ظاہر ہوا :

گجینہ“ معنی کا طلسم اس کو سمجھتے
جو لفظ کہ غالب سرے اشعار میں آئے

غالب کے اس انداز کی بھی دو سطحیں ہیں ۔ ابتدائی دور میں بھی
طرز ایسی مشکل پسندی کا باعث بنتا ہے جو کو خود غالب نے بھی گوارہ
کندن و کاہ بر آوردن سے تعبیر کیا ہے ۔ یہ اس رجحان کا منفی رخ ہے ،
اسی جانب ڈاکٹر اختر اورینوی نے ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے :

”ہند آہنگ الفاظ اور شالدار ترکیبوں کی سطح کے نیچے بہتر
گھوکھائے خیالات ہیں ، ڈھول کا ہول کھل جانے کے بعد ایک
خلا سا محسوس ہوتا ہے ، اس طرز میں تصنع کے سبب سطحیت ،
رسمیت اور لغویت کے کہنے کی گنجائش کسی اور دوسرے طرز

سے زیادہ ہے ، غالب کے اکثر بیہودہ اور ناکارہ اشعار اس مفاتیح مفوس اور بلند آہنگ طرز میں ہائے جاتے ہیں ۔ اس کی تخلیق کچھ تو فارسیت کے زیر اثر ہوئی (حالانکہ ایسا گنجشک انداز بیان فارسی لغزل کے لیے بھی لنگ ہے) ۱۔

مندرجہ بالا بیان غلب کی ابتدائی شاعری کے بارے میں تو درست قرار دیا جا سکتا ہے لیکن بعد میں غالب نے جو طرز اظہار اختیار کیا اس کے بارے میں یہ بیان درست نہیں ہوگا ؛ گبولکہ فنی ہستی کے بعد غالب کے یہاں الفاظ کے ساتھ ایک تحیقی رویہ ملتا ہے جو الفاظ کی تمام تر معنویت کا تجربی سطح پر احاطہ کرنے کے بعد ان کو ارتعسے عبارت ہے ، ہناتیم بعض مثالوں سے اس کی وضاحت یہاں ضروری ہے :

ان صمیم ہوا کرے کوئی
میرے ”دکھ“ کی دوا کرے کوئی

شعر میں ”دکھ“ کا جو لفظ استعمال کیا گیا ہے اس کے متبادل ، غم ، رنج ، صدمہ ، پریشانی غرض کہ کئی طرح کے الفاظ آ سکتے ہیں ۔ لیکن اگر آپ دکھ کو ہٹا کر کوئی دوسرا لفظ رکھیں تو شعر کا ہورا لائر درہم درہم ہو جائے گا ، غالب نے ”دکھ“ کا لفظ کچھ اس انداز سے لکھ لکھا ہے کہ مترادفات کا دم خم ٹوٹ گیا ہے ۔

شور ہند لاصح نے ، زخم ہر ہمک چھڑکا
آپ سے کوئی ہوچھے غم نے کیا مزا پایا

ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں :

”شور کا لفظ ذو معین ہے ، شور بمعنی ”شور و غل“ سے ہند لاصح کی لاشوشکواری کا پہلو اٹکتا ہے اور شور بمعنی کھاری بن سے زخم

۱۔ غالب کا فن اور اس کا نفسیاتی پس منظر ، ڈاکٹر اختر اورینوی ،

ہر نمک چھڑکنے کا جواز پیدا ہوتا ہے ، اگر ایسا نہ ہوتا تو شعر غیر مربوط و غیر مدلل ہوتا ۔ ظاہر ہے کہ شعر میں یہ حسن ، شور ، ہند لاصح ، زخم اور نمک چھڑکنے کی باہم رعایتوں سے پیدا ہوا ہے۔“

مجھ کو ہو چھا تو کچھ غضب نہ ہوا
میں غریب اور تو غریب نوال

نظم طباطبائی رقمطراز ہیں :

”اس شعر میں غضب نہ ہوا ، کثیر المعنی ہے ، اگر اس جملے کے بدلے ہوں کہتے (سہرانی کی) تو لفظ و معنی میں مساوات ہوتی ، ایجاز نہ ہوتا اور اس کے بدلے ہوں کہتے کہ (میرا خیال گیا) تو مصرعے میں اطمینان ہوتا لطف ایجاز نہ ہوتا ، یعنی اس مصرعے میں عجب مجھ کو ہو چھا تو کچھ غضب نہ ہوا ، معنی ’زائد پر دلالت کرتا ہے ۔ اس جملے کے لفظ یہی معنی ہیں کہ کوئی بے جا بات نہ ہوتی لیکن معنی زائد اس سے یہ بھی سمجھ میں آتے ہیں کہ معشوق اس سے بات کرنا امر بے جا سمجھے ہوئے تھا ، یا اپنے خلاف جاننا تھا ۔ اس کے علاوہ یہ معنی بھی پیدا ہوتے ہیں کہ اس کے دل میں معشوق کی بے اعتنائی و تغافل کے شکوے بھرے ہوئے ہیں مگر اس کے ذرا بات کر لیتے سے اس کو امید التفات ہو گئی اور آن شکوؤں کو اس خیال سے ظاہر نہیں کرتا کہ کہیں خفا نہ ہو جائے۔۔۔“

اس میں شک نہیں کہ ہر بڑے شاعر کے یہاں چند اشعار ہوتے ہیں جو ہم در ہم معنویت کے حامل ہوتے ہیں ۔ غالب کے یہاں ایسے اشعار کی

۱ - غالب ، امروز و فردا ، ڈاکٹر فرمان فتح پوری ، ص ۲۵۷ -

۲ - شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۹۲ ، ۹۳ -

تعداد دوسرے شعراء سے کچھ زیادہ ہی ہے اور یہ بھی خوبی کی بات ہے لیکن ایسے اشعار کو بنیاد بنا کر شارحین دوسرے اشعار میں جو واضح طور پر اکہری معنویت کے حامل ہوتے ہیں، معنی کی مختلف سطحیں تلاش کرتے ہیں، اس طرح نہ صرف شاعر کا اصل مدعا واضح نہیں ہو سکتا بلکہ اس کی شاعری کی تفہیم ہی نہیں ہو سکتی۔ اکثر اوقات ایسے مواقع ہر شارح کے اپنے خیالات غالب جمیٹ اختیار کر جاتے ہیں۔ یہ اس رجحان کا منی پہلو ہے اور مولانا حالی نے اس کو ہوا دی ہے۔ اسی رجحان پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر ابو محمد شعر لکھتے ہیں:

”غالب کے کلام کی شرحوں میں متعدد اشعار کے ایک سے زیادہ معنی بیان کیے گئے ہیں، کچھ اشعار فی الحقیقت اتنے الجھے ہوئے ہوتے ہیں کہ شارحین کو عقلی گدا لگانے کے سوا چارہ ہی نہ تھا کچھ اشعار کی منہوت اور تہہ داری نے کئی کئی معنی لکھنے پر مجبور کیا ہے لیکن اس رجحان نے ان بہت سارے ایسے اشعار کو اپنی لپیٹ میں لے لیا ہے جن کے صحیح معنی ایک ہی ہو سکتے ہیں۔ الفاظ کے پیچوں میں الجھنے اور شاعر کے مافی الضمیر کو نظر انداز کر دینے کی وجہ سے ان کے بھی ایک سے زیادہ معنی لکھے گئے ہیں۔“

جدتِ الفاظ اور ان الفاظ کو وسیع معنوی سطح پر گرائی میں لہنے کے علاوہ غالب کے یہاں تراکیب میں بھی جدت اور غراہیت ہوتی جاتی ہے اور یہ جدت کچھ تو اس وجہ سے ہے کہ فارسی سے ترجمہ کرے گا رجحان غالب تھا اور غراہیت، لامالوہیت کے باعث جنم لیتی ہے۔ مطلع سر دیوان میں بظاہر ایک سادہ سی ترکیب ”شوخی غرہر“ استعمال ہوئی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس ترکیب کے باعث وہ الجھاؤ پیدا ہوا ہے کہ بعض شارحین نے شعر کو بے معنی قرار دے دیا اور بعض

۱۔ مہ ماہی ”اردو“ شمارہ ۲ - ۱۹۹۹ء گنجینہ معنی کا طلسم اور

مافی الضمیر، ابو محمد شعر، ص ۱۸۳۔

۲۔ شرح دیوان اردو نے غالب - نظم، ص ۲۔

نے اس تراکیب سے نجات حاصل کرنے کے لیے اس کے متبادل مصرعے
قبول کر لیے۔^۱
اسی طرح

فنا تعلیم درس بے خودی ہوں اس زمانے سے
کہ بچنوں لام الف لکھتا تھا دیوارِ دہستان پر

مولانا حامد حسن قادری لکھتے ہیں :

”فنا تعلیم کے معنی ”فنا کی تعلیم پائے ہوئے“۔ یہ ترکیب خود
فارسی میں بھی نامانوس ہے، پھر فنا تعلیم کی اضافت درس
بے خودی کی طرف اور بھی بیچ در بیچ ہو گیا۔ درس کے لفظ کی
اس مفہوم کے لیے ضرورت نہ تھی، ”فنا تعلیم بے خودی“ کافی
تھی۔ درس نے ایک استعارہ یا اضافت بڑھا دی۔ فنا تعلیم درس
بے خودی کے معنی ہوئے، بے خودی کے درس سے فنا کی تعلیم حاصل
کرنے والا یعنی بے خود ہو کر فنا ہونے والا یا اپنے آپ کو
بے خودی میں فنا اور گم کرنے والا“۔

تراکیب ساری کے عمل کی جانب غالب نے خاص طور پر توجہ دی
ہے اور اس ضمن میں اس قدر خوبصورت اور عمدہ تراکیب اختراع کی
کہ ان سے نہ صرف زبان کو وسعت ملی ہے بلکہ ظاہری حسن اور صوتی
اعتبار سے بھی وہ شاعری کا حسن ہیں اور ان سے شعر کے حسن و معنویت
کو چار چاند لگ گئے ہیں۔ غالب نے یہ تراکیب اس لیے وضع کیں کہ
ان کے خیالات کے اظہار کے لیے یہ زبان میں موجود نہ تھیں اس لیے اگر
تراکیب میں گہیں گہیں غراہت کا عنصر داخل ہو گیا ہے تو اس کو
یہ گہہ کر نظر انداز کیا جاسکتا ہے کہ زبان کی وسعت کے لیے یہ
اختراعی عمل ضروری تھا اور اردو جیسی نئی زبان کے لیے تو یہ مزید

۱۔ روح المطالب فی شرح دیوان غالب، شادان بلگرامی، ص ۹۳۔

۲۔ نقد و نظر، حامد حسن قادری، ص ۱۵۔

اہم کام تھا ۔ غالب کی اختراعی تراکیب کا حسن اور معنویت ملاحظہ ہو :

اگہی دام شہدن جس لدر چاہے بجھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کیا
عجز ہے اپنے یہ سمجھا کہ وہ بدخو ہوگا
نہیں جس سے تہش شعلہ سوزاں سمجھا
لطفِ خرام ساق و ذوقِ حدائے چنگ
یہ جنت لکھ وہ فردوسِ گوش ہے
ہاں ، اہل طلب کون منے طعنہ لافلت
دیکھا کہ وہ ملک نہیں اپنے ہی کو کہو آئے
تیشے بغیر مر نہ سکا کوہ کن امد
سرگشتہ خارِ روم و لہود تھا

فنی سطح پر ہی غالب کی مشکل ہندی کا تعلق شبہیات و استعارات کی جدت اور غراہت سے بھی ہے ۔ وہ نہ صرف مروجہ تشبیہات و استعارات کو تخلیقی شعور کے ساتھ نئے سیاق و سباق میں اترتے ہیں بلکہ تشبیہ سازی کا عمل بھی ان کی شاعری کا حصہ ہے ۔ تشبیہات و استعارات کے ضمن میں یہ بات مد نظر رکھنی ضروری ہے کہ اگر یہ شعری لوازمات واقعی زندگی اور تجربے کا حصہ ہوں یا روایت میں ان کا وجود ہو تو ان سے غراہت پیدا نہیں ہوتی ۔ تشبیہ کا دار و مدار مشبہہ کے وجود پر ہے ، اگر شاعر کے یہاں مشبہہ کا احساس کمزور ہے یا وہ اس کے تشبیہی امکانات کو واضح نہیں کر سکتا تو غراہت پیدا ہوگی اور یہی چیز الجھاؤ کا باعث بنتی ہے ۔ استعارہ میں یہی صورت مستعار منہ بن جاتی ہے ۔ بعض اوقات تشبیہات و استعارات اس وقت بھی رکاوٹ کا باعث بنتے ہیں جب وہ اکہری سطح کے برعکس دوہری سطح یا تہہ در تہہ معنویت کے حامل ہوں اور معنی کے کئی محالے پیدا ہوں ۔ یہ عمل تشبیہہ در تشبیہہ اور استعارہ در استعارہ کا روپ دھار لیت ہے ۔ غالب کا ابتدائی کلام چوںکہ ہمیشہ مجموعی شرائطِ مستقیم سے بٹا ہوا تھا اس لیے تشبیہہ و استعارہ

کا استعمال بھی ان لقائن سے ہی نہیں اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ غالب کا تخلیقی عمل واقعات اور تجرباتی زندگی کے بجائے محض قیاسی اور تخیلاتی کرشمہ سازہوں سے عبارت ہے۔ غالب کے اس رویہ کی غالب اشارہ کرتے ہوئے مولانا حالی لکھتے ہیں :

”ان کے ابتدائی ریختہ میں جو تشبیہیں دیکھی جاتی ہیں وہ اکثر غرابت سے خالی نہیں ، مثلاً صامس گو موج سے ، بے خودی کو دریا سے ، گرداب کو شعلہ جوالہ سے ، مغز سرگو ہنبتہ ہالش سے ، دائہ انگور کو عقد وصال سے ، استخوان گو خشت اور بدن گو قالب خشت سے اور اسی قسم کی اور بہت سی عجیب و غریب تشبیہیں ان کے ابتدائی ریختہ میں پائی جاتی ہیں۔“

اور یہ خصوصیت صرف غالب کے رد کردہ کلام ہی کا حصہ نہیں بلکہ مروجہ دیوان میں بھی اس قسم کے کئی اشعار ہیں جن میں تشبیہات و استعارات کی ثقالت اور غرابت پائی جاتی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں :

دہاں ہر بتِ ہمارہ جو زنجیرِ رسوائی
ہدم تک بے وفا چرچا ہے تیری بے وفائی کا
شب کہ وہ مجلسِ فروزِ خلوتِ لاموس تھا
رشتہ ہر شمعِ خارِ کسوتِ فالوس تھا
میکدہ گر چشمِ مستِ لال سے پائے شکست
موتے شیشہ دیدہ ماسخ کی مڑکائی گورے

پہلے شعر میں معشوق کے منہ کو زنجیر کی کڑی سے تشبیہ دی گئی ہے اور ہر طعنہ دینے والے محبوب کے منہ کے ساتھ رعایت برتتے ہوئے ہدم تک زنجیر رسوائی بناتی ہے حامد حسن قادری کا خیال ہے کہ :

”ح-منوں کے دہن کو زنجیر سے تشبیہ دینا کوئی لطیف بات نہیں ،

وہر مطلب کی سب کڑیاں بہ تکلف ملتی ہیں۔“

دوسرے شعر میں شمع کے دھاگے کی کالٹے سے تشبیہ بھی غراہت کی حامل ہے، مزید یہ کہ حسن سے بھی ماری ہے۔ اس طرح تیسرے شعر کی تشبیہ میں بھی دور از کار خیال ہے کہ چشم محبوب کی رہایت سے ماغر میں ہال پڑنے کو مڑگان سے تشبیہ دی ہے اور مفہوم کا الجھاؤ اس پر مستزاد ہے۔ محرض اس نوعیت کی تشبیہات ہیں جنہوں نے کلام غالب کی تفہیم کو مشکل بنانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس کے علاوہ اگر تشبیہات میں خوبصورتی ہے تو تشبیہ در تشبیہ کا عمل ان کو مشکل بنا دیتا ہے مثلاً :

نشد با شاداب رنگ و مال یا مست طرب
شیشہ مٹے سرو سبز جوئبار لغم ہے

ڈاکٹر وحید قریشی شعر میں تشبیہی سلسلہ پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”دھر کی ساخت تشبیہات کے دو تین متوازی سلسلوں کی مرہون۔
مست ہے۔ لشد شاداب رنگ ہے، مال مست طرب ہے، لغم کی
ندی بہہ رہی ہے اور شیشہ مٹے اس لہی کے گزارے ایک سرو سبز
ہے۔ پہلے مصرعے میں شاعر نے لشد کو ”شاداب رنگ“ قرار دے
دیا ہے اور قوت باصرہ کا عمل دکھایا ہے۔“

اور حد یہ ہے کہ بعض اوقات تو غالب بالکل عجیب و غریب الفاظ
اختیار کرتے ہیں کہ نہ صرف ان کے یہاں تشبیہات لاساوس ہوتی ہیں بلکہ
الفاظ و مفہیم بھی اجنبی ہوتے ہیں جن کی تفہیم سے قاری قاصر رہتا ہے۔

احمد ہم وہ جنوں جولان گدائے بے سرو پا ہیں
کہ ہے سر پنجم مڑگان آہو ہشت خار اپنا

۱۔ نقد و نظر، حامد حسن قادری، ص ۱۵۔

۲۔ لذر غالب، ڈاکٹر وحید قریشی، ص ۲۵۲۔

یوسف سلیم چشتی لکھتے ہیں :

”اس شعر میں نہ دلکشی ہے نہ لائیر ، نہ شعریت ہے نہ معنویت ،
محض الفاظ کا طلسم باندھا ہے ! جنوںِ عشق میں چولکہ وحشت ہوتی
ہے اور آہو بھی اپنی وحشت کے لیے مشہور ہے اور وہ بھی صحرا
میں اپنی جولانی دکھاتا ہے اس لیے ”جنوںِ جولان“ کے ساتھ آہو
کا ذکر کیا ہے ۔ ہشتِ خار کے خار اور مژگان میں مناسبت پائی
جاتی ہے ، اسی لیے شاعر کے تخیل نے مژگان آہو کو ہشتِ خار ہٹا
دیا ۔ یہ دوسری بات ہے کہ شعر کا مضمون ”حزہ کا قصہ“ بن گیا“

کیا بدگیاں ہے مجھ سے کہ آئینے میں مرے
طوطی کا عکس مجھے ہے لاکار دیکھ کر

”آئینہ اور طوطی کے مستعارانہ، واضح نہیں ، اگر استعارہ نہ مانا
جائے اور آئینہ و طوطی کے حقیقی معنی مراد ہوں تو نہایت ذلیف
مضمون ہو جاتا ہے کہ ”معشور کو بدگیاں ہے کہ غالب طوطی ہانتا
ہے ، اور اگر آئینہ سے آئینہ دل اور طوطی کے عکس سے کسی
دوسرے معشور کی تصویر مراد لی جائے تو اس کے لیے کوئی
قرینہ نہیں“۔

غرض اس نوعیت کی مشکلات غالب کی تفہیم میں رکاوٹ کا باعث
ہوتی ہیں گو کہ یہ ”مشکلات لفظیہ“ حمیدہ کی نسبت مروجہ دیوان میں کم
ہیں لیکن ان کا وجود ہر حال یہاں بھی ہے اور یہی سبب ہے شروع کے
تسلسل کا ۔ غالب کے اس انداز بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے یوسف جہاں
الناری لکھتے ہیں :

”اس رنگ میں ہندیدہ اشعار بھی غالب نے لکالے ہیں ، جہاں لارک
خیالی ہے یا خوش آئند قسم کی ہجویہ کی ہے ۔ بے حد مبالغہ آرائی

۱ - شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۳۳۲ -

۲ - نقد و نظر ، حامد حسن قادری ، ص ۱۵ -

اور ادھائے علمیت ، ہیچ در ہیچ تشبیہات کا استعمال اور قاری کو
بھول بھلیاں میں ہنسانے کی کوشش جہاں ہائی جاتی ہے وہاں
سر ہیٹ لینے کو جی چاہتا ہے۔“

اشارتیت و کنائیت شاعری کی جان ہے اس سے شاعری میں حسن و
خوبصورتی پیدا ہوتی ہے اور اشارہ کنایہ کی گہتی سلجھا کر قاری ایک
خاص نوع کی مسرت محسوس کرتا ہے لیکن یہ خوبی اس وقت تک خوبی
رہتی ہے کہ شاعری کے ان لوازمات کو فنی مہارت کے ساتھ برتا جائے
اور معنی میں اس طرح کی الجھنیں پیدا نہ ہو جائیں کہ مفہوم کا رشتہ ہی
ہاتھ نہ آئے اور گناہ بعید کی گہتی کو سلجھانے سلجھانے قاری کا ذوق شعر
ہی جواب دے جائے۔ گناہ فریب، جہاں معنی سطح سے زیادہ دور نہیں
ہوتے یا رمز و ایماہ جہاں معمولی سعی سے معانی تک رسائی حاصل ہو
سکتی ہے، کے استعمال سے شاعری میں حسن و خوبصورتی باقی رہتی ہے
لیکن یہ صورت حال بھی اس وقت اپنا اثر دکھاتی ہے کہ سارا عمل ایک
تخلیقی تجربے کے تحت ہو نہ کہ شعوری کاوش سے یہ لوازمات پیدا کیے
جائیں۔ اگر ایسا کیا جائے گا تو شاعری مما بازی بن سکتی ہے۔ غالب کی
شاعری میں ہر دو طرح کا اظہار موجود ہے۔ جہاں جہاں انہوں نے ان
لوازمات شعری کو فنی شعور اور تخلیقی انداز سے برتا ہے وہاں شعر کا
مراتبہ بہت بلند ہو گیا ہے لیکن ایسے مقامات جہاں وہ اعتدال سے گزر
گئے ہیں وہاں تعہیم شعر میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے، لیکن ایسے مقامات
مروجہ دیوان میں بہت زیادہ نہیں۔

مرزا غالب کے اس رجحان پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر یوسف حسین
خان لکھتے ہیں :

”اردو میں مرزا کی غزل میں رمزی اور ایمانی انداز بیان اپنے کمال
پر پہنچا۔ ذوق کی معاملہ لکاری اور صنعت گری کی داد دینے والوں
کے لیے یقیناً غالب کا کلام سمجھنا دشوار ہوا ہوگا، جس نے اپنی

ابتدائی شاعری میں بیدل کا تتبع کیا تھا۔“

رمزو ایحاء اور اشارہ کنایہ کی یہ جدیدگی بعض اوقات غالب کے خوبصورت اشعار کی تفہیم میں رکاوٹ بن جاتی ہے مثلاً :

رنگِ شکستہ صبح چار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گل ہائے ناز کا

اس شعر میں ”رنگِ شکستہ“ کی ترکیب کا اشارہ گس کی طرف ہے ، شعر کے انداز بیان سے اس کا گوئی سراغ نہیں ملتا ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ شارحین دو گروہوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں ، ایک گروہ کے نزدیک رنگِ شکستہ عاشق کی صفت ہے جب کہ دوسرے کے نزدیک اس کا موصوف محبوب ہے ۔ اسی طرح :

”مندرجہ ذیل غزل میں گوئی لفظء شکل نہیں لیکن مرزا کے آچھونے طرزا دا نے معمولی لفظوں کو بے پناہ تاثیر قوت اور وسعت عطا کر دی ہے ۔ ظاہر ہے اس غزل کا اشکال لفظی نہیں رمزی ہے“۔

لہ گل لغم ہوں نہ پردہ ساز
میں ہوں اپنی شکست کی آواز
تو اور آرائش خم کا کل
میں اور الدیشہ ہائے دور دراز
لالہ تمکین فریب مادہ دلی
ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز
ہوں گرفتار الفت صیاد
ورنہ باقی ہے طاقتِ پرواز

۱ ۔ اردو غزل ڈاکٹر یوسف حسین خان ، ص ۲۷۷ ۔

۲ ۔ اردو غزل ، ڈاکٹر یوسف حسین خان ، ص ۲۷۷ ۔

وہ بھی دن ہو کہ اس حتم گر ہے
لاز گھینچوں بجائے حسرت لال

لفظی مطمح ہر غالب کے یہاں مشکل کا باعث ایک اور چیز تعقید کلام ہے ، تعقید خواہ لفظی ہو یا معنوی ، عیب کلام میں شمار ہوتی ہے اور اس سے اس بات کا اظہار ہوتا ہے کہ شاعر مفہوم کو سلامت کے ساتھ بیان کرنے کی اہلیت نہیں رکھتا ، لیکن بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر بعض اپنے احساس معا بازی یا مشکل پسندی کی تسکین کے لیے بھی شعوری طور پر ہر کلام میں لفظی یا معنوی الجھاؤ پیدا کرتا ہے ۔ اگر ایسے الجھاؤ کی وجہ سے کلام بعد از فہم نہ ہو جائے تو تعقید کسی حد تک گوارا کی جا سکتی ہے ۔ جہاں تک غالب کا تعلق ہے وہ تو لفظی تعقید کو برا نہیں سمجھتے ، اپنے ایک خط میں اس کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں محبوب ہیں ، فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لفظی جائز ہے بلکہ فصیح و بلیغ ، ریختہ تقلید فارسی کی“ ۔

مولانا غلام رسول مہر غالب کے جواب میں رقم طراز ہیں :

”فارسی میں لفظی تعقید فصیح و بلیغ ہو تو ہو ، لیکن تعقید لفظی ہو یا معنوی نہ ہر حال عیب ہی ہے“ ۔

تعقید کے بارے میں غالب کی رائے اس لیے بھی زیادہ صائب نہیں گئی جا سکتی کہ عام طور پر اساتذہ نے مادہ اور صاف گوئی ہی کو حسن کلام کہا ہے ۔ بہر حال غالب کے یہاں اس نوعیت کا اظہار ملتا ہے ۔

تو سکندر ہے مرا فخر ہے ملنا تیرا
گو عرف خضر کی بھی ہو گو ملاقات سے ہے

۱ ۔ خطوط غالب ، مرتبہ غلام رسول مہر ، ص ۵۲۳ ۔

۲ ۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۴۲۷ ۔

دوسرے مصرعہ میں الفاظ ضرورت سے زیادہ بے جگہ ہیں ، اثر یہ ہوگی :

گو خضر کی ملاقات سے بھی مجھ کو شرف ہے
اسی طرح کہہ سکتے ہیں :

”گو شرف مجھ کو خضر کی بھی ملاقات سے ہے“۔

تکرار قبیح اور تعقید لفظی پر بحث کرتے ہوئے منظور احسن عباسی
رالمطراز ہیں :

”تعقید لفظی کی ایک ناخوشگوار صورت یہ ہے کہ ارکانہ اضافت
جدا جدا مصرعوں میں واقع ہوں ، لیکن غالب اس باب میں
بے ہاک تھے ، چنانچہ وہ شہنشاہ کہ جس کی اپنے تعمیر ، سراغ ، چشم
جبرئیل ہوئی قالب خشت دیوار“۔

معنوی تعقید کی مثالیں گو کہ کم ہیں لیکن معدوم نہیں ۔ یہ ایسے
موقعہ ہر جنم آتی ہیں جب غالب کسی لفظ یا محاورہ کو اختراعی
معنوں میں استعمال کرتے ہیں ، مثلاً ان کی مشہور غزل کا یہ مطلع
ملاحظہ ہو :

انظم طباطباتی فرماتے ہیں کہ :

اے کو چاہیے اک عمر اثر ہوتے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہوتے تک

”زلف کا سر ہونا کوئی محاورہ نہیں ہے اس لیے اس کے مطلب میں
شارحین اختلاف ہے“ ۔ نظم طباطباتی فرماتے ہیں کہ

۱ ۔ نقد و نظر ، حامد حسن قادری ، ص ۱۴ ۔

۲ ۔ ادب لطیف ، غالب نمبر (غالب مالم و ما علیہ ، منظور احسن
ہواسی) ، ص ۱۶۵ ۔

یہ محاورہ ہے کہ ہم اس بات کے سر ہو گئے ، یعنی معجزہ گئے ،
 یعنی جب تک تری زلف میرے حال سے باخبر ہو ، میرا کام تمام
 ہو جائے گا ، لیکن اس معنی میں ”سر“ (یہ کسر مین) ہے ۔ ۔ ۔
 دوسرے شارحین نے زلف کا گھٹنا یا زلف کلی مہم کا سر ہونا جو
 مراد لیا ہے ، وہ بالکل بے ٹکی بات ہے ، کچھ قرینہ ہے تو نظم
 صاحب ہی کے مطلب کا ہے ۔ اس کے سوا کوئی معنی نہیں ۔“

گو کہ توانی اضافت بھی عیب کلام ہے اور اس سے بھی الجھاؤ
 پیدا ہوتا ہے لیکن لائقین معنی نے یہاں بھی حد بندی کر دی ہے ۔ عام
 طور پر تین اضافتوں تک کلام گو گوارا سمجھا جاتا ہے ۔ اگر اضافتیں
 اس سے بڑھ جائیں تو معیوب خیال کہا جاتا ہے ، لیکن شعراء اضافتوں کو
 اترنے میں قاعدہ کلیہ کی پروا نہیں کرتے کبھی تو ضرورت کلام اور
 کبھی صوتی آہنگ کے لیے اضافتیں استعمال کی جاتی ہیں ۔ غالب کے کلام
 میں یہ رجحان فارسی زبان کے زہر اثر بہت زیادہ ہے ۔

بقول امداد امام اثر کہ :

”زیادہ تر ان کا کلام استعارات سے بھرا ہوا ہے اضافتوں کی وہ بھرمار
 ہے کہ بعض اوقات ”جی گھبرا اٹھتا ہے کہ الہی اضافتوں کا سلسلہ
 کب ختم ہوگا“۔“

غالب کے اس انداز کی تفہیم کے لیے چند اشعار ملاحظہ ہوں :

دہار سجدہ مرغوب بہ مشکل پسند آیا
 تماشا نے بیک کف بردن صد دل پسند آیا
 کمال گرمی سعی تلاش دید نہ ہوچہ
 برنگ خار مرے آنے سے جوہر گھینچ

۱ ۔ لفظ و لفظ ، حامد حسن قادری ، ص ۱۴۰ ۔

۲ ۔ کاشف الحقائق ، امام امداد اثر ، ص ۱۴۸ ۔

یہ طوفان گاہے جوش اضطراب شام تنہائی
شعاع آفتابِ صبح محشر تار بستر ہے

شارح دیوان غالب منظور احسن عباسی غالب کے اس نوع کے
لفظی لقائیں ہر بحث کرتے ہوئے رقمطراز ہیں :

”اس طرح دوسرے عیوب، الفاظ رکبک کا استعمال مثلاً یا ، گو ، رہ
وغیرہ کا مفرد استعمال، اے کے بجائے الف اندائید کا استعمال ، حذف
حرف عطف ، تکرار قبیح ، حشو اور توالی اضافات وغیرہ۔ عیوب کی
مثالیں کلام غالب میں اس بہتات سے ملیں گی کہ شاید متاخرین
میں سے کسی کے ضخیم مجموعوں میں نہ مل سکیں۔“

اسلوباتی سطح پر ہی غالب کے کلام کی مشکل کا ایک اور سبب
فلسفہ و تصوف کی اصطلاحات کا استعمال ہے ، یوں تو غالب سے قبل بھی
شعرا نے تصوف کے مسائل کو شعر کا حصہ بنایا ہے لیکن غالب کے کلام
میں فکر کی جو پختگی ہے اس سے معنوی سطح بلند ہو گئی ہے۔ چنانچہ
وہی اصطلاح جو ایک شاعر کے یہاں محدود معنوں میں استعمال ہوتی ہے ،
غالب کی فکری وسعت میں قاری اس کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتا ہے ،
غالب کا یہ مصطلحانہ اسلوب بھی ان کو فلسفیانہ انداز فکر کا شاعر بناتا
ہے۔ چنانچہ انہوں نے عرض ، جوہر ، لطافت ، کثافت ، غیب ، شہود ،
موحد ، وحدت ، کثرت ، قطرہ ، دریا ، فنا ، بقا ، حجاب ، پردہ اور اس
نوع کی دوسری اصطلاحیں بڑی کثرت سے کلام میں برتی ہیں۔

محذوفات و مقدرات کا سلسلہ گو کہ اردو دیوان میں کم ہے لیکن
غالب کی یہ ایک ایسی خاص خصوصیت ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا
گیا جا سکتا اور یہ غالب کی ایک ایسی خصوصیت ہے کہ خود انہوں
نے اس پر فخر کیا ہے ایک خط میں لکھتے ہیں :

”میرا فارسی دیوان جو دیکھے گا وہ جانے گا کہ جملے کے جملے
مقدر چھوڑ جاتا ہوں، مگر ہر سخن وقتے و ہر نکتہ مکلفے دارد“۔

یہ طرز کوئی عیب نہیں بلکہ حسن و خوبی کا باعث ہے۔ یہ چیز
عیب اس وقت بنتی ہے اور اس عیب سے کلام میں مشکل اس وقت پیدا
ہوتی ہے جب کہ مقدرات اور مخدوفات اور اصل مفہوم کے درمیان
خلا بہت زیادہ ہو، شاعر نے معنی کی ایسی گڑھاں چھوڑ دی ہوں کہ
ان کو باہم ربط دینا قاری کے اس سے باز رہ جائے۔

غالب کے کلام کی مشکلات میں غالب کا وہ انداز بیان بھی شامل
ہے جس پر غالب بہت لڑکرتے ہیں اور نقادین و شارحین نے آئے ہی
’غالب الزم‘ قرار دیا ہے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں غالب المرادیت پسندی کو
حد درجہ عزیز رکھتے تھے اور انہوں نے شعوری طور پر اپنے آپ کو
دوسروں سے الگ کرنے کی کوشش کی۔ اس کوشش کے اثرات ان کے
اسلوب و انداز بیان میں کافی سطحوں پر دیکھے جاسکتے ہیں۔
یہاں یہ بات پیش نظر رہنی ضروری ہے کہ انداز بیان غالب کی
عظمت کی بنیاد ہے اور بھوشیت مجموعی ان کی شاعری کا حسن اس سے
واہستہ ہے لیکن اس حسن ادا سے بھی شارحین کو ایسا دھوکا
ہو جاتا ہے کہ وہ شعر کے مفہوم تک رسائی حاصل نہیں کر سکتے۔ اگر
شارحین کا یہ حال ہے تو اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ عام قاری کا بھر کیا
مقام ہوگا۔ منظور احسن عباسی اس نوع کی ایک شعری مثال کے حوالے
سے غالب کے انداز بیان کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں :

”اس قسم کی غلط فہمیوں کے ذمہ دار اذہان نہیں بلکہ کلام غالب
کی وہ خصوصیت یا المرادیت ہے جس نے غالب کو جہاں شعر و
ادب کی سلطنت بخش دی ہے۔ اس خصوصیت سے میری مراد وہ جدت
بیان و قدرت ادا ہے جس کو میں غالب الزم کے حوالے اور کسی لفظ
سے تعبیر نہیں کر سکتا۔ کلام غالب ایک ایسی جدت ادا کا حامل

ہے جس کے باعث وہ دنیا نے شعر میں منفرد و یگانہ ہو گئے ہیں ۔۔۔ غالب نے پیش پا افتادہ مسائل اور جہاں آشنا مطالب ہی کو اپنے اشعار میں گچھ اس طرح تعبیر کیا ہے کہ وہی مطالب جہاں معنی بن کر عزیز و یگانہ بن گئے۔ اس کی ایک مثال تو یہی شعر ہے جس میں انہوں نے کہا ہے کہ :

اوروں پہ ، ہے وہ ظلم جو مجھ پہ نہ ہوا تھا

اگر وہ یوں کہہ دیتے کہ :

ع ”وہ ظلم جو مجھ پر ہے کسی پر نہ ہوا تھا“

تو شارحین غالب* کو ناحق ہیج و تاب میں نہ پڑنا پڑتا۔ لیکن ظاہر ہے اس صورت میں یہی مضمون روکھا ہویا اور بے کیف ہو کر رہ جاتا۔ صرف الفاظ کے الٹ پھرنے ایک حسن مادہ کو حجاب میں ڈال کر فکر و نظر کو مشتاق بنا دیا اور جس نے تعمق کے بعد دیکھا تڑپ کر رہ گیا اور وہی مادہ مدعا جان معنی بن کر ہمیں و زہن بن گیا۔ یہ وہ جدت بیان ہے جس میں غالب کی انفرادیت کا راز پوشیدہ ہے۔“

منظور احسن عباسی نے بڑی شد و مد کے ساتھ جو مفہوم اپنے اس مضمون اور خود شرح ”مراد غالب“ میں پیش کیا ہے درست نہیں اور یہ بات غالب کے اس انداز بیان کی مشکل پسندی کا منہ ہولنا ثبوت ہے کہ شارح دیوان غالب (اور وہ بھی جب کہ وہ کسی مخصوص شعر کی معنویت اس طرح مرتب کرے کی کوشش کر رہا ہو کہ دوسروں کو غلط قرار دینا بھی مقصود ہو) تو اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ اس نے ذہن

* یہ الگ بات ہے کہ خود ناقد غالب کے اس انداز بیان کا شکار ہو گیا ہے۔ تفصیل تقابلی مطالعہ اشعار میں آئے گی۔

۔ ادب لطیف غالب نمبر۔ غالب ما لہ و ما علیہ منظور احسن عباسی ،

گو غور و فکر کے لیے کتنی تحریک لہ دی ہوگی اور اس کے باوجود مفہوم درست نہیں اور حقیقت میں یہی وہ پیچیدگی یا موزوں تر الفاظ میں طلسم کلام غالب ہے جس نے شارحین کو عجیب عجیب گل کھلانے پر مجبور کیا ہے۔

غالب کے طرز ادا کی ایک اور صورت لمبے کی معنویت ہے اور اس کے بھی کئی رنگ ہیں۔ گہیں استفہام ہے اور گہیں استعجاب الدال ہے تو گہیں لجاجت رنگ ہے۔ لمبے کی اس تبدیلی سے معنی کے بھی کئی دروا ہوتے ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ پہلے پہل مولانا حالی نے غالب کی یہ خصوصیت دریافت کی تو غلط لہ ہوگا؟

”مرزا کے طرز ادا میں ایک خاص چیز ہے جو اوروں کے یہاں بہت کم دیکھی گئی ہے اور جس کو مرزا اور دیگر ریختہ گوہوں کے کلام میں ما بہ الامتیاز کہا جا سکتا ہے، ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلودار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس کے کچھ اور مفہوم ہوتے ہیں، مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنوں پر قناعت کرتے ہیں لطف نہیں آٹھا سکتے۔“

مدرجہ بالا اقتباس غالب کے اشعار میں پہلوداری کی صفت کو ظاہر کرنے کی غرض سے نقل کیا گیا اور گو کہ یہ رخ بھی مولانا حالی کی دریافت ہی ہے، لیکن لمبے کی معنویت کا اس سے کوئی تعلق نہیں اور یہ چیز واضح کرنے کے لیے اقتباس دیا گیا ہے۔ لمبے کی معنویت سے کیا مراد ہے، لمبے بدلنے سے کس طرح غالب کے اشعار میں معانی کی کیفیات بدلتی ہیں، اس کے انکشاف میں بھی یادگار غالب ہی کو

اولیت ہے :

کون ہوتا ہے حریف میں مرد افکن عشق
ہے مکرر لبِ ساقی میں صلا میرے بعد

مولانا حالی نے شعر کے پہلے مصرعہ کی قرأت دو طرح سے بتائی ہے، پہلے باواز بلند اور مکرر مابوسی سے لبوں میں جس سے معنویت پر اثر پڑتا ہے، کلام غالب کی صحیح تفہیم کے لیے اس کی بہت اہمیت ہے۔ ایک عام شاعر کے کلام کی تفہیم میں بھی ایسے کئی مقامات آتے ہیں جب وہ لہذا کلام کے کئی روپ اختیار کرتا ہے، تو غالب ایسے اڑے اور مشکل پسند شاعر کے حوالے سے تو یہ بات دوگنا اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری لکھتے ہیں :

”غالب اردو کے ایسے شاعر ہیں جنہوں نے کلمات استفہام کی گہرائیوں اور لطافتوں کو شدت سے محسوس کیا اور استفسار یہ الدال میں ہوا زور صرف کیا۔ چنانچہ مرزا کے اصلوب بیان کی جدت کا راز بڑی حد تک اس الداز میں بھی پوشیدہ ہے۔۔۔ یہ استفہام کہیں برائے استعجاب ہے، کہیں توجیہ و اوہام، کہیں نواق استفہامہ ہیں، کہیں ردیف، کہیں ایک مصرعہ میں استفسار قائم کیا گیا ہے کہیں دونوں میں، کہیں کلمات استفہام کی مدد سے یہ رانگ چڑھایا گیا ہے کہیں صرف لب و لہجہ سے۔ غرض مرزا نے اس رنگ میں عجیب رنگ دکھایا ہے۔“

غالب کا یہ استفہامہ رنگ مطلع سر دیوان میں نمایاں ہے :

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تھریر کا
کاغذی ہے بیرون ہر پیکر تصویر کا

- ۱۔ اکثر نسخوں میں ”میں“ کی جگہ ”ہم“ ہے اور بظاہر قرینہ بھی ’ہم‘ کا ہے اس لیے نظم طباطبائی نے اصلاح بھی دی ہے لیکن اصل شعر میں لفظ ”میں“ ہوتا گیا ہے اور حالی کی شرح سے اس لفظ کی اہمیت اجاگر ہوتی ہے۔ شرح تقی بلی مطالعہ اشعار میں ملاحظہ ہو۔
- ۲۔ غالب شاعر امروز و فردا۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ص ۹۲-۹۳۔

بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری " اس شعر کے معنوی طلسم گو صرف دو لفظوں نے جنم دیا ہے ایک "کس کی" جس نے پہلے مصرعہ گو استفہامیہ لب و لہجہ دے کر قاری کی جولان گاہ فکر کے لیے نہایت وسیع فضا پیدا کر دی ہے " اور یہ اسی استفہام کا کرشمہ ہے کہ "کس کی" کا مشار الیہ کسی نے خدا کو قرار دیا ہے کسی نے صرف مصور ہی تک مفہوم کو محدود رکھا ہے ، کوئی کس کو شعر سے گناہ قرار دیتا ہے تو کوئی ذات شاعر سے :

کوئی دن گر زلکانی اور ہے
ہم نے اپنے جی میں ٹھانی اور ہے

دوسرے مصرع میں جو غیر یقینی کیفیت موجود ہے ۔ اس کی وجہ سے قارئین کے دروازے کھلے ہیں ۔ چنانچہ شرح غالب کی موجودگی میں شعر کے مفہوم میں طرح طرح کی قیاس آرائیاں داخل ہو گئی ہیں ۔ فنی سطح پر کلام غالب کی مشکلات میں ایک سبب خود صنف غزل بھی ہے ۔ غزل کا ہر شعر معنوی اکائی ہونے کے لئے شاعر سے تجربہ و خیال کو ایک شعر میں مکمل کرنے کا تقاضا کرتا ہے ۔ چنانچہ شاعر اس معاملے میں مجبور ہوتا ہے کہ وہ خیال کی وسعت یا محدودیت سے قطع نظر دو مصرعوں میں اسے نظم کرے ۔ اس پر مزید یہ کہ قافیہ و ردیف کی پابندی بھی شاعر کو کرنی پڑتا ہے جس کے سبب بعض اوقات مفہوم میں قطع و اربہد بھی ہو جاتی ہے ۔ شاعر اپنے ذہن کے حوالے سے یہ تصور کرتا ہے کہ وہ مفہوم جو اس کے ذہن میں تھا ادا ہو گیا ، لیکن عملاً ایسا نہیں ہوتا یا وہ اتنے بہتر انداز میں نہیں ہوا ہوتا کہ اشکال کے اسکات ہی سرے سے ختم ہو جائیں ۔ چنانچہ ایسے مواقع پر ابہام و اشکال پیدا ہوتا ہے اور غالب کے کلام میں خاص طور پر اشکال ایسے ہی مقامات پر پیدا ہوتا ہے جہاں تجربہ یا خیال شعر کے ہیکر میں پوری طرح سے نہ ڈھل سکا ۔ اس کی عمدہ مثال وہ تشریحات ہیں جو خطوط غالب میں ملتی ہیں کہ کس طرح شاعر کا ذہن بعض اوقات الہ ظ کے علاوہ داخلی مفہیم دیتا ہے ۔

یہ درست ہے کہ غالب نے ایک الگ مفہوم میں ”لنگنائے غزل“ کی شکایت کی ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ غزل کا شعر خیال اور تجربے کی وسعت کو سہارنے کی اہلیت نہیں رکھتا اور ہے ہوں کہ یہی عیب غزل کی خوبی بھی ہے کہ اس سے غزل کی شاعری میں رمز و ایما، اشاریت و کنایت اور دوسری شعری خواہوں کا دروازہ بھی کھلتا ہے اور اسی غیر یقینی اور غیر قطعی فضا کے باعث غزل کے اشعار میں دواسی عناصر ابھرتے ہیں جو زمان و مکان کی قید سے بالاتر ہو جاتے ہیں۔

اب تک کی گئی بحث سے غالب کے فن میں اسلوبیاتی سطح پر جو مشکلات ہیں ان کو اجاگر کیا گیا ہے اور یہ مشکلات یہ نہیں کہ صرف شعر میں کسی کسی کا نتیجہ ہیں، بلکہ یہ فن کی اس سطح سے بھی متعلق ہیں جہاں ہر کس و نا کس کی رسائی نہیں اور اس میں خاص طور پر شاعر کی نفسی کیفیات کو دخل ہے۔ یہ کہ فن اظہار ذات ہی ہے اور غالب جو خاص طور پر ذات کی Projection کی الجھن سے بھی دو چار تھا، اس کے کلام میں ان مشکلات کا زیادہ ہونا باعث تعجب نہیں۔ لیکن یہاں یہ بات بھی مد نظر رہنی ضروری ہے کہ ذات محض خارج کے رابطہ سے مکمل نہیں ہوتی اس کا اصل ماخذ تو (جس سے اس کے ظاہری ڈھانچے کی تعمیر و تشکیل ہوتی ہے) الدرون وجود ہوتا ہے۔ فن اور اسلوب کی ساری کارفرمیں ہلکے کانر ماجرائیاں اسی بطن ذات سے متعلق ہیں جس کی تعمیر و تشکیل فکر سے ہوتی ہے۔ چنانچہ غالب کے کلام میں دوسرا رخ فکری ہے اور غالب کا فکری وجود بھی بنیادی طور پر مطالعہ بیدل ہی کا پروردہ ہے اور یہ بات دوسرے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ بیدل سے لے کر صرف یہ کہ غالب نے اعلیٰ اور بڑی فکر حاصل کی بلکہ تفکر کا طریقہ سیکھا۔ چنانچہ غالب کی شاعری میں دوسرے شعراء کے برعکس جو فکری رویہ ملتا ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ دوسرے شعراء زیادہ تر سعدی و جمالی ایسے شعراء کا مطالعہ کرنے والے تھے جن کے یہاں خیالات و اظہار میں ہر دور میں سادگی و وجود ہے جب کہ بیدل کا اظہار اور خیالات ہر دور میں پیچیدگی رکھتا ہے۔ ابتدائی عہد میں یہ اکتساب سے رنگ میں ظاہر ہوا لیکن ع لہی سے گرتی ہے اثبات

تراوش گویا ، کے مصداق بتدریج ذہنی پختگی فکر غالب میں پیدا ہونی اور اسی کے حوالے سے غالب انفرادی مقام حاصل کرتا چلا گیا ۔ تاہم اسی فکری سطح پر اپنی اونچی اڑان کے باعث وہ قاری کی گرفت سے باہر بھی ہو جاتا ہے ۔

ابتدائی عہد (جس کی مثال غالب کا رد کردہ کلام ہے) کے بعد بھی غالب بعض اوقات اس طرح تخیلاتی دنیا میں داخل ہو جاتا ہے کہ ایک لفظ سوہوم بن جاتا ہے ، چنانچہ ایسے مقامات پر اشعار غالب میں معانی کی کوئی واضح سطح ابھر کر سامنے نہیں آتی ۔ لیکن یہ عظمت غالب کا ایجاز ہے کہ آج غالب کو بے معنویت کا الزام کوئی نہیں دیتا کیونکہ آج غالب کو بے معنی کہنے کا مطلب آپ بے بہرہ ہونا ہے ۔ چنانچہ شارحین یا تو ایسے مقامات پر اپنی لافہمی کا اعتراف کرتے ہیں یا ”قول بے ل“ کہہ کر واضح اور قطعی معنویت دہنے کی ذمہ داری سے جان چھڑا لیتے ہیں ۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ غالب کے بعض اشعار اگر سہمل اور بے معنی نہیں تو یہ ضرور ہے کہ ان میں ایسی اکہری معنویت بھی نہیں جس کو دو اور دوچار کے انداز میں بیان کیا جاسکے ۔ مدعا کی یہ حقیقت آگہی کے دام شنیدن میں بعض اوقات نہیں آتی :

میں عدم سے بھی برے ہوں ورنہ غافل ہاربا
میری آہ آتشیں سے ہال ہنقا جل گیا

ہرلک کاغذ آتش زدہ ہرلک بیتابی
ہزار آئینہ دل ہاندھے ہے ہال یک آئیدن ہر

ہم موحّد ہیں ہمارا گمش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایمان ہو گئیں

ہجوم لالہ حیرت عاجز عرض یک الفاں ہے
خموشی ریشہ صد نیستان سے خس بدندان ہے

گس ہردے میں ہے آئندہ ہردار اے خدا
رحمت کہ عذر خواہ لبِ بے سوال ہے

آخری شعر کے بارے میں شمس الرحمان فاروقی لکھتے ہیں :
 ”کئی ہفتوں کے غور و فکر کے بعد میں مجبوراً اس نتیجے پر پہنچا
 ہوں کہ یہ شعر تعبیر و تشریح کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ میں یہ
 تو نہ کہہوں گا کہ یہ شعر سہل ہے لیکن یہ کہنے پر ضرور مجبور
 ہوں کہ غالب نے اس شعر کو ظاہری طور پر بہت خوبصورت بنایا
 لیکن جو بات وہ کہہنا چاہتے ہوں گے وہ ادا نہ ہو سکی (میں یہ
 نہیں کہہ رہا ہوں کہ جو بات وہ کہہنا چاہتے تھے وہ ادا نہ
 ہو سکی کہوں کہ مجھے یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ وہ کہہنا چاہتے
 تھے)۔“

لیکن فکری رویے کی یہ صورت حال محض منفی رائے نہیں رکھتی
 بلکہ مثبت انداز میں بھی غالب کے یہاں فکری علویت کا سراغ ملتا ہے
 اور ایسے مقامات پر بھی تفہیم غالب کے لیے عملی پس منظر کی ضرورت
 محسوس ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں اصولی طور پر جو دشواری ہے وہ خود
 غالب کا رویہ ہے۔ غالب بنیادی طور پر کسی مرکزی حوالے کا شاعر
 نہیں مثلاً جس طرح دوسرے شعراء کو کسی ایک نقطے پر لایا جا سکتا
 ہے اس طرح غالب کو کسی دائرے میں جکڑا نہیں جا سکتا۔ میر غم
 کا نمائندہ ہے اور وحدت الوجود کے حوالے سے تو مکمل گرفت میں آ جاتا
 ہے۔ میر درد کے لیے بھی تصوف مرکزی حوالہ ہے۔ اس طرح ذوق کو
 ”اردو اور اخلاقیات“ میں گرفتار کیا جا سکتا ہے۔ مومن اپنی
 معاملہ بندی اور تارک خیالیوں کا اسیر ہے۔ بعد میں اقبال بھی اسلام کے
 حوالے سے قابل شناخت ہے۔ لیکن غالب کسی مرکزی حوالے کو قبول
 کرنے سے گریزاں ہے۔ وحدت الوجود کو بھی نہیں کہ اس کے بارے
 میں بھی شک سے گزر کر معاسہ ہو جو وہ ہمہ ال ارست تک پہنچ جاتا ہے :

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ الایسر
 ہم اس کے ہیں ہمارا ہوجھتا کیا

پہلی نظر میں شعر سے ہمہ اوست کا تصور ذہن میں آتا ہے لیکن ذرا غور کریں تو شعر سے ہمہ از اوست سامنے آتا ہے یعنی شعر میں ”دل ہر قطرہ“ کا اثبات کیا گیا ہے ، یعنی (قطرہ اپنے آپ کو سمندر خیال کرتا ہے) اسی طرح ہم ”آس کے ہیں“ سے بھی ثنویت کا اثبات ہوتا ہے ، اسی طرح غم عشق و محبت بھی غالب کی شاعری کے لیے گواہی سرگزی حوالہ نہیں ۔ غم اور خاص طور پر غم عشق سے ڈھے جانے جو والی کیفیت میر کی شاعری میں نظر آتی ہے ، غالب کے یہاں بوجہ بہت کم ہے ۔ غم کی شدت کا تعلق انسانی محسوسات سے ہے ، جس قدر احساس ہوگا اسی قدر غم زیادہ ہوگا ۔ احساس انسان کے تعلقات کی نوعیت میں بھی شدت ہوتی ہے لیکن غالب کے یہاں نہ تو تعلقات کی مثالیت ہے اور نہ حسامیت ، جو انسان کو دردم آروم کیے رکھتی ہے ، جب کہ غالب کے یہاں عشق کا ایک میلانی تصور ہے جس کا مشورہ وہ دوسروں کو بھی دیتا نظر آتا ہے کہ ”شہد کی مکھی نہ بنو مصری کی مکھی بنو“ لیکن اس کے باوجود غالب کی شاعری میں عشقیہ واردات کی اثریت سے انکار نہیں کیا جاسکتا اور اس کی وجہ دراصل غالب کی وہ بے پناہ تخلیقی صلاحیت ہے جس کے تحت وہ خیال کو تجربہ بنانے کا فن جانتا ہے ۔ غالب کے یہاں ہی نہیں ہر شاعر کے یہاں تمام تجربات حقیقی نہیں ہوتے اور نہ ہو سکتے ہیں ۔ شاعر کا کمال اس میں ہے کہ وہ ان میں شمولیت ذات سے ان کو حقیقی بنا دے اور یہی غالب نے کیا ہے ۔ چنانچہ اب تجربات کی تفہیم ان ہی میں تقاضا کرتی ہے کہ ان کے ساتھ اتحاد کیا جائے اور اس سطح پر جا کر ان کو محسوس کیا جائے ۔

پھر ان تجربات کی تہہ در تہہ معنویت کو اجاگر کرنا بھی ایک جانگسل کام ہے یہاں غالب کا وہی بیان صادق آتا ہے کہ

دل حسرت زدہ تھا مائدہ لذتِ درد
کام یاروں کا بقدر لب و دندان نکلا

کلام غالب سے ہر شخص اپنی علمی و ذہنی سطح ، تجربے اور ظرف کے مطابق ہی فہم پاب ہوتا ہے ، تاہم یہ بھی ضروری نہیں کہ معنویت

کے انکشاف کو علم ہی سے وابستہ کر دیا جائے۔ گیونکہ شاعرین غالب کے مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جانے کی کہ بڑے بڑے عالم داخل شاعرین تفہیم غالب سے قاصر رہے۔ ایک ہی شعر کے بارے میں ادنیٰ و اعلیٰ، بامعنی و بے معنی ایسی آراء پڑھنے کو مانتی ہیں جن سے ظاہر ہوتا ہے کہ غالب اپنے مطالعہ کے لیے ایک خاص ذوق شعری کا مطالبہ کرتا ہے۔ وہ ذوق کس قسم کا ہو؟ یہ بتانا تو ذرا مشکل ہے۔ تاہم منہی طور پر یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ وہ روزمرہ و محاورہ صنائع بدائع یا لفظوں کے مختلف طرح کے استعمالات کے حوالے سے تشکیل پایا ہوا نہ ہو۔ گیونکہ اس کا واضح مطلب یہ ہے کہ قاری غالب کو یا تو لکھنوی سکول کی شاعری میں شناخت کرنا چاہتا ہے یا استاد ذوق کے معیار سے۔ اور ظاہر ہے غالب پر دو کے ساتھ رابطہ نہیں رکھتا۔ یہی وجہ ہے کہ غالب دبستانوں میں نہیں ملتا۔ غالب کی شاعری خارجیت اور داخلیت کے معیارات پر پوری اترنے کے بجائے ان پر دو کے سنگم پر ایک الگ دبستان کی تشکیل کرتی ہے لیکن غالب صرف ان دو درہاؤں کا سنگم ہی نہیں کہ ان کے امتزاج کو غالب کہہ دیا جائے بلکہ یہاں ایک دوسری رو بھی آ رہی ہے اور جب تک اس کو محسوس نہ کیا جائے اس وقت تک غالب مکمل نہیں ہوتا اور وہ رو فارسی کی شعری روایت ہے جس نے غالب کی شاعری میں اس طرح نفوذ کیا ہے کہ غالب کی تشکیل میں غالب رنگ اختیار کر گئی ہے۔ غالب کی شاعری کا لب و لہجہ، الفاظ و تراکیب اور خاص طور پر رنگ مزاج، ہر شے اس رخ سے نہایت متاثر ہے اور داخلی و خارجی ہر دو سطحوں پر غالب کو انفرادیت بخشنے کی ضمانت ہے۔ چنانچہ غالب کی تفہیم کے لیے روایات کی اس تثلیث سے آگہی ضروری ہے مگر اس کے بعد بھی کم از کم میں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا کہ غالب کو پوری طرح گرفت میں لیا جا سکتا ہے گیونکہ (جیسا کہ شروع کے مطالعہ سے ظاہر ہوگا) آج ایک سو سال سے زائد عرصہ گزر جانے کے باوجود غالب کے انکار کی معنویت میں نہ صرف یہ کہ اختلاف موجود ہے بلکہ روایتی تشریحات کو یکسر رد بھی کیا گیا ہے اور یہ عمل صحت بھی رکھتا ہے محض قدرت ہی اس کا محرک نہیں۔ یہ کون کہہ سکتا ہے کہ اگر شعر غالب سو سال کے بعد

اپنی لازہ معنویت کا انکشاف کرتا ہے تو مزید سو سال کے بعد نہیں
 کرے گا۔ حقیقت میں کلام غالب، وہ طاسم ہے جس کو پوری طرح
 کھولنے پر خود غالب (جیسا کہ اس کے بیان سے ظاہر ہے) قادر نہیں اور
 نہ کوئی شخص ہی اس کی ہر اسراریت کو دور کرنے کی اہمیت رکھتا
 ہے۔ یہی چیز غالب کو ایمان و مکان کی حد بندہوں سے نکال کر
 ”عبدالوب کلشن لا آفریدہ“ بھی بنا گئی۔

مشکلات کلام غالب ، ابتدائی شعور و احساس

(الف) شروح کا تنقیدی اور تقابلی مطالعہ

خطوطِ غالب میں شرح اشعار	غالب
چار چمن (۱۸۷۶ء)	درگاہ برشاد نادر دہاوی
وئوقِ صراحت (۱۸۹۴ء)	عبدالعلی والہ
حل کلیاتِ اردو (۱۸۹۸ء)	شوکت میرٹھی

گزشتہ ابواب کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ غالب کی شاعری کے مشکل ہونے کا احساس خود عہدِ غالب ہی میں اس درجہ تک پہنچ چکا تھا کہ غالب کے لیے گویم مشکل و گروہ گویم مشکل کا مسئلہ پیدا ہو گیا۔ بات صرف یہ نہ تھی کہ معاصر شاعری کی بنیاد سادگی اور ابلاغ پر تھی اور غالب کی مشکل شاعری گو مجبہنے کی وہ شعرا اہمیت ہی نہ رکھتے تھے بلکہ (جیسا کہ واضح کیا گیا ہے کہ) غالب کی شاعری میں خیالی مضامین اس قدر وافر اور اتنی بلند سطح تک پہنچ جاتے کہ تقریباً ے معنویت کا شکار ہو جاتے ، اس پر طرہ یہ کہ وہ فارسی سے مملو ایسی اردو لکھتے جس میں الفاظ و تراکیب اجنبی اور نامانوس حالت میں ہوتیں، یہ اسلوب مزید الجھاؤ کا باعث بنتا، چنانچہ ابتدائی زمانہ

کی شاعری ہی سے افراد نے غالب کی شاعری کی مشکلات کو محسوس کیا اور ظاہر ہے کہ جب غالب نے کچھ عرصہ کے بعد اپنی شاعرانہ اہمیت کو تسلیم کروا لیا تو اب لوگوں نے سنجیدگی کے ساتھ ان کی شاعری کی طرف توجہ دی اور یہ گویا تفہیم کے عمل کی ابتدا تھی ۔

غالب کی شاعری کی تفہیم کی کوشش ابتدائی درجہ میں معاصرین غالب اور ان میں سے بھی دوست احباب نے کی اور اس طرح گلام غالب کے پہلے قاری خود غالب ہی ہیں جن سے دوست احباب استفادہ کرتے اور وہ ان کو اشعار کے معنی بتاتے۔ حسن الفاق کہ غالب کی اپنی تشریحات آج خطوط غالب میں موجود ہیں اور ان سے ہم تفہیم گلام غالب میں مدد لے سکتے ہیں ۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ غالب نے خود اپنے اشعار کی شرح کس انداز سے کی ہے اور وہ ایک شرح نگار کی حیثیت سے کس حد تک کامیاب ہوئے ہیں ۔

تشریحات غالب پر جب ہم اس حوالے سے نگاہ ڈالتے ہیں تو ہمیں یہ دیکھ کر اتنی حیرت ہوتی ہے کہ اسے اشعار جن کی شرح خود غالب کے خطوط میں موجود ہے ۔ شارحین کے درمیان اختلافی حیثیت رکھنے میں ہارحین نہ صرف یہ کہ غالب کی شرح سے اختلاف کرتے ہیں بلکہ بعض تو اس کو غلط بھی سمجھتے ہیں اور اس طرح غالب کے وہ اشعار بھی اختلاف اور مشکل اشعار کی فہرست سے نہیں اٹک سکتے جن کی شرح خود غالب نے کر دی ہے ۔ اس امر سے اندازہ کیا جا سکتا ہے جب اس طرح کے اشعار کی تشریحات کا یہ حال ہے تو دوسرے اشعار کی شرح میں کیا کیفیت ہوگی ۔

مطلع مر دہوان

نفس قربادی ہے کس کی شوخی "تحریر کا
کاغذی ہے بزم پر بیکر تصویر کا

کی شرح غالب نے کی ہے لیکن نظم طباطبائی اسے قاری اس شعر کو بے معنی قرار دیتے ہیں اور منظور احسن ہاسی اور صاحبزادہ احسن

علی خان غالب کی تشریح کو درست تسلیم نہیں کرتے اور یہ الدال صرف ایک شعر کے بارے میں نہیں بلکہ بیشتر مقامات پر شارحین غالب نے یہی طریقہ کار اختیار کیا ہے اور حقیقت یہ ہے کہ یہی صحیح انتقادی رویہ ہے جس کے تحت شروح دیوان غالب وجود پذیر ہوتی ہیں۔ اگر شارحین، غالب کے بیان کردہ مفہم سے اتفاق کر لیتے یا غالب ایک کامیاب شارح ہونے کے دوسروں کے لیے اختلاف کا دروازہ بند کر دیتے تو لازماً شروح کا یہ ماں نہ ہوتا۔

تشریحات کا احساس جیسا کہ ظاہر ہے کلام غالب کی مشکلات کا نتیجہ ہے اور یہ دراصل شعر غالب ہے جس میں معنویت کی تہ داری اور پہلوداری تو ہے ہی، سادگی میں بھی وہ ہر کاری ہے کہ انسانی فکر اس کا مکمل احاطہ نہیں کر سکتی، چنانچہ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی شعر کے بارے میں شارحین اختلاف کرتے ہوئے کئی کئی مفہم تراش لیتے ہیں اور جب کسی مولف پر غالب کو بھی رد کر کے مفہوم بیان کیا جاتا ہے تو یہ احساس مزید پختہ ہو جاتا ہے کہ خود شعر غالب بھی غالب کی شرح کار کی حیثیت کو تسلیم نہیں کرتا۔

تشریحات غالب میں ایک خاص بات ہے جو دوسرے شارحین کے یہاں نہیں اور ممکن بھی نہیں کہ غالب کی تشریحات شاعر کی تشریحات میں اور ایسی تشریحات میں بعض اوقات ایسے معانی و مفہم بھی در آتے ہیں جو دراصل شعری لفظیات میں تو موجود نہیں ہوتے لیکن ذہن شاعر میں ہونے کی وجہ سے شرح میں آ جاتے ہیں، اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل کا شعر جو دو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے بعض اوقات اس سارے خیال یا مضمون کا احاطہ نہیں کر سکتا جو شاعر کے ذہن میں موجود ہے، لیکن شاعر اپنے تئیں یہی سمجھتا ہے کہ اس نے شعر میں پوری طرح اپنا خیال بیان کر دیا ہے۔ جب وہ شرح کے عمل سے گزرتا ہے تو لٹری ہویلاؤ کا فائدہ اٹھاتے ہوئے مضمون یا خیال کو وضاحت سے پیش کر دیتا ہے۔ غالب کے یہاں تشریحات کا جو پہلو اختلافی صورت اختیار کر رہا ہے اس کی ذرعت اس الدال کی بھی ہے؛ مثلاً کوئی دن گر زندگانی اور ہے۔

ہم نے اپنے جی میں لہائی اور ہے ۔ غالب لکھتے ہیں :

غالب : ”اس شعر میں گوئی اشکال نہیں ہے ، جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں ، شاعر اپنا مقصد کہوں بتائے گا میں کیا کروں گا ؟ مبہم انداز میں کہتا ہے کہ کچھ کروں گا ، خدا جائے لوح شہر میں نکمہ بنا کر اُتیر ہو گر بیٹھ رہے یا دس چھوڑ کر ہر دس چلا جائے“۔

لیکن اسی شعر کا مفہوم شارحین دیوان غالب کی شروح میں ملاحظہ ہو :

نظم طباطبائی : ”ہندش کی خواہی اور محاورہ کے لطف نے اس شعر کو منبہال لیا ورنہ غالب کا شخص اس بات سے بے خبر نہیں ہے کہ جمع کی بات جی ہی میں رکھنا المعنی فی وطن الشاعر کہلاتا ہے ۔ اس شعر سے یہ سبق لینا چاہیے کہ ہندش کے حسن اور زبان کے مزہ کے آگے اساتذہ ضعف معنی کو بھی گوارا کر لیتے ہیں“۔

سعید الدین احمد : ”شعر کو پڑھتے ہی جو معنی اخذ ہوتے ہیں وہ تو یہ ہیں کہ اگر کچھ رول اور لاندہ رہے تو ہم نے یہ ٹھانی لی ہے (یعنی پختہ ارادہ کر لیا ہے) کہ ہم محبت ترک کر دیں گے لیکن مرزا صاحب اپنے ایک خط ۳۔

۱۔ خطوط غالب ، جلد دوم ، ص ۲۷۵۔

۲۔ شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴۔

۳۔ ہدیہ سعیدیہ ، قاضی سعید الدین احمد ، ص ۲۳۴۔

شادان ہلگرامی : ”یہ شعر باہر اور ہر لطف ہے ۔ مصرع ثانی میں احتمالات کثیرہ ہیں ، کوئی اور معشوق گر لیں گے ، مر جائیں گے ، ترک محبت کرایں گے ، گہیں اور چلے جائیں گے۔“

منظور احسن عباسی : ”یہ نہیں بتایا کہ کہا ٹھانی ہے ، لیکن ظاہر ہے کہ ایک انسان جو زندگی سے بیزار اور خستہ و غمزدہ ہے ، وہ کسی ایسے ہی اقدام کا ارادہ رکھتا ہے جو باعث تشویش ہو ، یعنی قطع تعلق یا کچھ اور۔“

غلام رسول سہر : شارحین نے مختلف احتمالات پیدا کیے ہیں ، مثلاً مر جائیں گے ، کسی اور سے محبت کر لیں گے یا محبت سے دستبردار ہو جائیں گے ، لیکن سرزا نے ان احتمالات کی طرف خفیف سا اشارہ نہیں کیا ، گبول کہہ ان میں سے کوئی بھی آداب محبت کے شاہان نہیں۔“

شرح غالب کی موحودگی میں تشریحات کی یہ رنگا رنگی بعض اس وجہ سے ہے کہ شعر کے الفاظ میں اس کی گنجائش موجود ہے اور خود غالب نے جو شرح کی ہے وہ صرف شعر کی لفظیات سے استنباط نہیں کی جا سکتی۔ مزید یہ کہ شعر کے بارے میں غالب کا یہ بیان درست نہیں کہ ”جو لفظ ہیں وہی معنی ہیں“ اگر ایسا ہی ہوتا تو پھر تاویلات کا جو سلسلہ شارحین کے یہاں ملتا ہے نہ ہوتا اور پھر صرف یہی نہیں بلکہ اگر ایک شارح الفاظ کے استعمال میں ضعف معنی دیکھتا ہے تو دوسرا اسی میں احتمالات کثیرہ کا ذکر کرتا ہے اور تیسرا الہیں احتمالات کو غلط قرار دیتا ہے ۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ الفاظ شعر کے قطعی مفہوم کی نشاندہی کرنے سے قاصر ہیں اور یہی حقیقت ہے کہ شعر میں ضعف معنی تو

- ۱۔ روح المطالب ، شادان ہلگرامی ، ص ۳۶۶ ۔
- ۲۔ مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۲۵۶ ۔
- ۳۔ اوائے سروش ، غلام رسول سہر ۵۲۸ ۔

نہیں البتہ احتمالات کی بہت گنجائش رکھی گئی ہے اور اس مصرعہ کے گہ :
ہم نے اپنے جی میں ٹھانی اور ہے

کے گئی ممکنہ مفہیم ہو سکتے ہیں اور اس ضمن میں شارحین نے جن امکانی مفہیم کی طرف اشارہ کیا ہے وہ سارے درست ہیں۔ چنانچہ مولانا غلام رسول سہر کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا کہ ان احتمالات کی جانب خضیف سا اشارہ بھی نہیں ملتا کیونکہ ان میں سے کوئی بھی آداب محبت کے شایاں نہیں حالانکہ یہ بات غالب کے مجموعی مزاج کے خلاف ہے اس لیے کہ محبوب کے بارے میں غالب کا رویہ انفعالی نہیں بلکہ باغیانہ نوعیت کا ہے۔ بالکل اسی انداز میں ان کی ایک اور شرح ملاحظہ ہو :

ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

غالب : ”یعنی ترا ملنا اگر آساں نہیں تو یہ امر مجھ پر آساں ہے ، خیر تیرا ملنا آساں نہ سہی ، نہ ہم مل سکیں گے نہ کوئی اور مل سکے گا ، مشکل تو یہ ہے کہ وہی تیرا ملنا ، دشوار بھی نہیں جس سے تو چاہتا ہے مل بھی سکتا ہے ۔ پھر کو تو ہم نے اپنے اور سہل کر لیا تھا ، رشک کو اپنے اور آساں نہیں کر سکتے۔“

حالی : ایک فہکٹ کے بیان میں ایسے متناسب محاورات کا دستیاب ہو جاتا ایک عجیب اتفاق ہے ۔ اس مضمون کو چاہو حقیقت کی طرف لیے جاؤ چاہے مجاز پر محمول کرو ، دونوں صورتوں میں مطلب یہ ہے کہ اگر تیرا ملنا آساں نہ ہوتا یعنی دشوار ہوتا تو کچھ دقت نہ تھی کیونکہ ہم مایوس ہو کر بیٹھ رہتے اور شوق و آرزو کی خلش سے چھوٹ جاتے ، مگر مشکل

یہ ہے کہ وہ جس طرح آسان نہیں ، اسی طرح دشوار بھی نہیں ، اس لیے شوق و آرزو کی خلش سے کسی طرح نجات نہیں ہوتی“۔

حسرت موہانی : ”تھکیل اس دشوار ، اگرچہ آسان نہیں ہوتی مگر ممکن ضرور ہے اور تھکیل اس محال سرے سے ممکن ہی نہیں ہوتی۔ شاعر کہتا ہے کہ آیرا ملنا اگر آسان نہ ہو یعنی دشوار ہو ، تاہم سہل ہے ، مگر مشکل تو یہ ہے کہ دشوار بھی نہیں ، یعنی محال ہے جس پر میرا کسی طرح قابو نہیں ہے۔ اس لیے میں محض مجبور ہوں“۔

نظم طباطبائی : ”اس شے کے لیے آسان ہونا اور دشوار ہونا کہتے ہیں جو ممکن الوقوع ہو لیکن جو آسان بھی نہ ہو اور دشوار بھی نہ ہو وہ ممتنع اور ناممکن الوقوع ہے“۔

غلام رسول مہر : خواجہ حالی مرحوم نے شوق و آرزو کی خلش سے چھوٹنے کا جو ذکر کیا ، وہ میرے نزدیک مرزا غالب کے مفہوم میں ایسا اضافہ ہے جس کے لیے بظاہر کوئی گنجائش نہیں۔ مرزا کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ہجر کو برداشت کر لیا ، رشک برداشت نہیں ہو سکتا ، شوق و آرزو کی خلش قائم ہے لیکن مفارقت پر ہم صبر کر سکتے ہیں ، غیر کا غم سے ماننا گوارا نہیں ہو سکتا“۔

یہاں بھی وہی کیفیت ہے کہ غالب کی شرح کی موجودگی میں تشریحات کا اختلاف نمایاں ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ خود غالب نے

- ۱۔ یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۲۹۔
- ۲۔ شرح دیوان غالب ، حسرت موہانی ، ص ۷۲۔
- ۳۔ شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۱۳۸۔
- ۴۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۳۸۲۔

جو شرح کی ہے وہ الفاظ شعر کے معنی سے زائد ہے۔ شعر میں کہیں رشک کا تذکرہ موجود نہیں اور پھر الفاظ اس بات کی تائید بھی نہیں کرتے کہ جس سے تو چاہے مل سکتا ہے اور جس سے چاہے نہ ملے، یہ خیالات غالب نے اضافی دے دیں جب کہ ان کے شاگرد حالی کی شرح اس قدر جامع اور مکمل ہے کہ مولانا غلام رسول سہر کا اعتراض کوئی اہمیت نہیں رکھتا کیونکہ دشوار ہونے کے اور اس سے جب عدم حصول محبوب کا تعین ہو جائے گا تو شوق و آرزو میں خاش ختم ہو جائے گی۔ لیکن العہہ میں ہے کہ دشوار بھی نہیں، حصول محبوب کے امکانات ہیں۔ چنانچہ اس و اس کی اس کیفیت میں شوق و محبت کہتے ختم ہو سکتی ہے، باقی رہا تحصیل امر دشوار اور تحصیل امر محال، یا ممکن الوقوع اور ناممکن الوقوع کی بحث تو یہ ساری قیاس آرائیاں ہیں، ”دشوار“ کو محال اور ناممکن الوقوع قرار دینے کا قربتہ نہیں بلکہ اس کا تعلق سہل اور آسان سے کرنا زیادہ قربین صواب ہے۔ غرض مولانا حالی کی شرح انتہائی کامیاب شرح ہے، غالب کی شرح کو دیکھتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ ضروری نہیں کہ شعر کی تخلیق کرنے والا شرح نگاری کا حق بھی پوری طرح سے ادا کر سکے۔ اسی نوع کے احساس کی ترجمانی کرتے ہوئے اثر لکھنؤی لکھتے ہیں :

”خود غالب کی شرح کے ہوتے ہوئے عجب نہیں کہ میری خامہ فرمائی ”مدھی مست کواہ چست“ کی مصداق ٹھہرے، لیکن دھیان رہے کہ یہ امر مسلمہ ہے کہ بسا اوقات شاعر خود اپنے کلام کی تفسی بخش شرح میں عاجز رہتا ہے۔ اس امر کا متعدد شعاعروں نے اعتراف کیا ہے۔ شیکسپیر پر اتنا لٹریچر جمع نہیں ہو سکتا تھا اگر اس کی شاعری کے اتنے متنوع پہلو ہوتے اور بعید از قیاس ہے کہ وہ سب پہلو اس کے ذہن میں تھے۔“

غرض کہ اس طرح تشریحات غالب کی موجودگی میں بھی ہمیں جو اختلافات اور اعتراضات کی رنگا رنگی نظر آتی ہے اور شارحین غالب کو

بھی من و عن قبول نہیں کرتے تو اس سے احساس ہوتا ہے کہ بعد میں جو غالب کی شروح میں اختلافی امور کی کثرت ہے تو وہ بالکل فطری ہے اور اس کو شارحین کی کم علمی یا تعصبات پر دلیل نہیں بنانا چاہیے کہ انہوں نے اختلاف برائے اختلاف کے تحت شرحیں لکھی ہیں۔

عصر غالب ہی میں شرح نگاری کا دائرہ پھیلنا دکھائی دیتا ہے اور غالب کے ایک عزیز اور شاگرد ان کے کلام کی شرح لکھتے ہیں جن کا نام قمر الدین راقم ہے۔^۱ — راقم کی ہوں تو اور بھی تصانیف ہیں۔ لیکن دیوان غالب کی شرح کا تذکرہ بھی آتا ہے اور یہ شرح کافی عرصہ تک گم رہنے اور برباد ہونے کے بعد نثار احمد فاروقی کے بیان کے مطابق اختتام حسین کے پاس پہنچ گئی ہے جو اب زدہ اور ہوسیدہ مسودہ کی صورت میں ہے جس کی عبارتیں بھی آسانی کے ساتھ پڑھی نہیں جا سکتیں۔^۲ ڈاکٹر عبدالغنی کے مطابق اس کا نام ”بوستان خرد“ ہے اور اس سے غالب کے اشعار اور حیات غالب کا ایک نیا پہلو سامنے آتا ہے۔ مثلاً :

کس سے محرومی قسمت کی شکایت کیجئے
ہم نے چاہا تھا کہ مر جائیں سو وہ بھی نہ ہوا

کی شرح کرتے ہوئے خواجہ راقم لکھتے ہیں :

”یہ شعر لقب طلب ہے جس کو کوئی نہیں جانتا کہ شاعر کیا کہتا ہے اور مقصود کیا ہے، یعنی غالب معذور نے اپنے برادر زادوں خواجہ شمس الدین خن اور خواجہ بدر الدان خان بدر و ہم راقم سے جا گیر لینی چاہی، کئی برس جھگڑا طے نہ ہوا، حضرت کلکنہ گئے وہاں سے ناکام آئے۔ انعام کار جا گیر ضبط ہو گئی اور اس کی نقدی سرکار انگریزی نے خالدان میں نام بنام تقسیم کر دی۔ اس زمانے کی تہیدستی اور پریشان حالی کا بیان کیا گیا ہے۔ واقعی

۱۔ قمر الدین کے حالات کے لیے دیکھیے (بصائین من کیستم از خواجہ

قمر الدین راقم) احوال غالب، مختار الدین احمد، ص ۲۸۶-۲۹۲۔

۲۔ تلاش غالب، نثار احمد فاروقی، ص ۱۵۸۔

خاندان میں انفصال مقدمہ بہت محتاجی رہی کہ مغفور اسی محتاجی میں ہرا گندہ حواس رہے، یہاں تک کہ جہنم سے ابزار ہونے، کتنے ہی دن بہنے کو شراب لہ ملی، آخر اس غم میں شام کو صندوقچہ سے منکھیا کی ٹلی نکالی اور کھا گئے اس کے اوپر ایک گلاس ہرالڈی شراب کا ہی لیا اور ہلنگ پر دراز ہو گئے رات بھر حقہ پیتے رہے اور نشے کی حالت میں اجل کی راہ دیکھا کیے، اب آتی ہے، اب آتی ہے مگر اجل خود اس دلیری سے دہک گئی۔ حضرت صبیح کو چاک و توانا آٹھ گھڑے ہوئے، صرف کان بھرے ہو گئے جان سلامت رہی۔ اس اس شعر میں یہی تلمیح ہے۔“

ڈاکٹر عبدالغنی خواجہ راقم کی مندرجہ بالا شرح ہر تفہیم کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”خواجہ راقم نے جس شعر کی شرح کی ہے وہ دیوان غالب اردو مرتبہ مولانا عرشی کے مطابق نسخہ، بھوپال میں موجود ہے۔ اس کا مطالب یہ ہے کہ یہ شعر ۵۱۲۳ء مطابق ۱۸۲۱ء سے پہلے کہا گیا تھا۔ جب مرزا غالب کی عمر پچیس (۲۵) سال سے کم تھی اور قصیدہ ہشن بہ کی بات ہے مرزا غالب کو پوری طرح مایوسی اس وقت ہوئی جب ۲۷ جنوری ۱۸۳۱ء کو انھیں لکھا گیا کہ گورار جنرل باجلاس کونسل ہشن کے موجودہ النظام میں رد بدل کرنے پر تیار نہیں۔ اگرچہ انھوں نے ولایت میں بھی اس کے متعلق اپیل کی جس کا فیصلہ ان کے خلاف ۱۸۴۲ء کے شروع میں ہوا لیکن ان کا دھوی دراصل ۱۸۳۱ء ہی میں خارج ہو گیا تھا۔ اس لیے اگر زہر کھانے کا واقعہ درست ہے تو یہ ۱۸۳۱ء کے اہم میں ہو سکتا ہے جب وہ مکمل طور پر مایوس ہو گئے تھے اور یہ بھی سوچنا شروع کر دیا تھا کہ کسی والی ریاست کی ملازمت کر لیں۔ اس کا تعلق مندرجہ بالا شعر سے ہیں جو مرزا غالب نے ۱۸۲۱ء سے پہلے

کہا تھا“۔

چونکہ راقم کی شرح دستیاب نہیں اور چھپ بھی نہ سکی اس لیے ابھی تک اس کو محض ایک تاریخی اہمیت حاصل ہے ، البتہ دیوان غالب کی اولین باقاعدہ لیکن جزوی شرح کے لحاظ سے درگاہ ہر شاد نادر دہلوی کی شرح قابل ذکر ہے جس کی تلاش کا سہرا نثار احمد فاروق کے سر ہے ۔ درگاہ ہر شاد ، قمر الدین راقم کے ہمعصر ہیں اور سال پیدائش میں صرف ایک سال کا فرق ہے ، راقم کی پیدائش ۱۸۳۲ء کی ہے جب کہ درگاہ ہر شاد ۱۸۳۴ء میں پیدا ہوئے ۔ نادر دہلوی کی شرح کا تعارف گروائے ہوئے نثار احمد فاروق لکھتے ہیں :

”نادر ہی کی تصنیف کا مطبوعہ نسخہ راقم العروف کے ذخیرے میں موجود ہے جس کے ابتدائی دو صفحات اور سرورق غائب ہے آخر سے ابھی کچھ اوراق ضائع ہو گئے ہیں ۔ بظاہر اس کتاب کا نام ”چار چمن“ ہے اور اس کی یہ ترتیب ہے :

پہلا چمن : شعر کی خوبی اور شعرانہی میں شعرا کی فضیلت اور غرض ۔ اس میں اقسام شعر کے تحت لکھا ہے ۔
اول قسم ، عارفانہ ، دوسری قسم : عاشقانہ ، تیسری قسم : نصیحتانہ ، چوتھی قسم : شاعرانہ ... پہلا چمن صفحہ ۶۴ پر تمام ہو جاتا ہے ۔

دوسرا چمن : اشعار محاورات پر مشتمل ہے یہ ۷۲ صفحوں پر مشتمل ہے اور ساتھ ہی اس کے اشعار کا حل ۔ صفحوں میں ہے ۔

تیسرا چمن : ضرب الامثال میں ہے ... اس حصہ میں اشعار نہیں“۔

شرح کا سنہ تصنیف ۱۸۷۶ء ہے اور اس طرح یہ غالب کی وفات کے کچھ ہی عرصہ بعد لکھی گئی لیکن شرح غائب کے شارح

۱۔ مہ ماہی اردو ۱۹۶۹ء غالب نمبر ، ص ۴۲۔

۲۔ تلاش غالب ، نثار احمد فاروق ، ص ۱۶۱-۱۹۳۔

تعلق ہر گھوٹی روشنی نہیں بڑی اور نہ گھوٹی ایسا قرینہ ہی نظر آتا ہے جس سے یہ تاثر ملتا ہو کہ غالب کے خطوط میں کی گئی شرح ان کے بیش نظر رہی ہو ، چنانچہ یہ ان کی اپنی کاوش ہے اور ظاہر ہے کہ شرح لکھنے کا خیال مشکل کے احساس سے پیدا ہوتا ہے لیکن شرح اشعار سے قبل ایک فقرہ ایسا ملتا ہے جس سے غالب کے کلام کی اس خصوصیت کا اظہار ہوتا ہے :

”ان کے اشعار اس درجہ ادق ہوتے ہیں کہ بہت سے قابل ذکر الفاظ کو محذوف کرتے ہیں ہمیدہ قرینہ و اشارہ و ایماء ہر مدار رکھتے ہیں۔“

شرح کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ہاوجودیکہ شارح غیر مسلم ہے لیکن اسلامی علوم اور خاص طور پر تصوف کے علم سے دلچسپی رکھتا ہے اور غالب کے اشعار کی تفہیم کے لیے اسے ایک ناگزیر حوالہ سمجھتا ہے ، چاہے قرآن و حدیث اور اسلامی روایت سے اقتباس موجود ہیں ، مزید یہ کہ شارح کا غالب سے رویہ نہایت ہمدردانہ ہے اور نہ صرف غالب کو ایک عالم و فاضل شخص سمجھتا ہے بلکہ ایک درویش صفت انسان سمجھتا ہے جو اپنے ”درویشی نور“ سے تصوف کے اندے کھولتا ہے اور اسی سوج کا شارح کے ذہن پر اثر ہے کہ وہ بعض ایسے اشعار کا جو واضح طور پر مجازی ہنس منظر کے حامل ہیں حقیقی رنگ اور ہنس منظر میں مفہوم بیان کرتا ہے ، اس طرح نہ صرف یہ کہ اشعار کا ہنس منظر بدل جاتا ہے بلکہ بعض اوقات تو مفہوم بھی غلط ہو جاتا ہے ۔

ان کی شرح میں تشریحات اغلاط زیادہ نہیں اور اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ انہوں نے انتخاب اشعار میں فکر غالب کے اس رخ کو مد نظر رکھا ہے جو متصوفانہ ہے اور اس رنگ میں غالب کے اشعار زیادہ مشکل نہیں ۔ اس کے علاوہ بھی انہوں نے مشکل اشعار یا ابتدائی عہد کے فارسی زدہ اشعار کو ہاتھ نہیں لگایا ، چنانچہ ان کے انتخاب میں

اختلافی اشعار کی تعداد کم ہے اس کے باوجود اغلاط جو ہر شرح کا مقدر ہیں یہاں بھی موجود ہیں مثلاً :

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

”ہمارا ہونا ہی اس امر کی کافی دلیل ہے کہ فنا ہونے والی شے ہے
ہستی ہونے ہی سے ہم فنا ہوئے، جس طرح انسان اپنی قسم گھا کر
آپ مر جاتا ہے، گویا آپ ہی نے اپنا آپ کو فنا کیا۔“

شارح یہاں اس ازک خیال کو گرفت میں لینے سے قاصر رہا جو
بقول غالب اعتبار محض ہے اور جس کا وجود صرف تعقل میں ہے۔ جب
ہم اس جیسے ہو گئے تو گویا ہی ہمارا نہ ہونا ہے۔ گویا کہ قسم موجود
ہونے ہونے بھی مادی وجود نہیں رکھتی اسی طرح ہماری ہستی ہے کہ
مٹنے مٹنے درجہ قسم (فنا) پر پہنچ گئی ہے اور یوں ہم آپ اپنی قسم
ان گئے۔ شارح کا یہ گھٹنا درست نہیں کہ انسان اپنی قسم گھا کر
مر جاتا ہے، قسم گھا کر مرنے کا کوئی قرینہ نہیں اس شعر میں اور
نہ عام ایسا ہے، یہاں یہ بات ذہن میں رہے کہ خود غالب کی شرح اس
شعر کی موجود ہے جس سے استفادہ ہیں کیا گیا جس سے ظاہر ہوتا ہے
کہ شارح تشریحات غالب سے بے خبر رہا، غالب لکھتے ہیں :

”پہلے یہ سمجھو کہ قسم کیا چیز ہے؟ قد اس کا کتنا لانا ہے؟
ہاتھ پاؤں کیسے ہیں؟ رانگ کیسا ہے؟ جب یہ بتا سکو گے تو
جالو گے کہ قسم، جسم و جسمانیات میں سے نہیں بلکہ ایک اعتبار
محض ہے وجود اس کا صرف تعقل میں ہے۔ پس اس کا وجود صیمرغ
کا ما ہے یعنی کہتے کو ہے، دیکھنے کو نہیں، پس شاعر کہتا
ہے کہ جب ہم اپنی آپ قسم ہو گئے تو گویا اس صورت میں ہمارا
ہونا دراصل نہ ہونے (فنا ہونے) کی دلیل ہے۔“

ایک اور شعر کی شرح ملاحظہ ہو :

گونی تھی وہم بہ برق تجلی نہ طور ہر
دہتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر

”السان خود ذات باری ہے ، اور (اس میں) ما گیا ہے ، اور
کوہ طور پر اس نے ذری اپنے نور کی تجلی ڈالی تھی وہ کم ظرف
سے جل گیا ، پس اس کی تجلیات ہلکہ خود اس کی ذات کو اپنے
اندر ما لینے والا انسان ہی ہے اور اس کی ذری میں بھی چمک کی
تاب نہیں۔“

شرح کا ابتدائی فقرہ ہی انتہائی گمراہ کن ہے کہ السان ذات باری
ہے ۔ پھر آگے بیان سے یوں لگتا ہے جیسے اسی (السان) نے کوہ طور
پر تجلی ڈالی ۔ لیکن جیسا کہ بعد کے فقرے سے ظاہر ہے کہ اس
(ذات باری) کی تجلیات کو اپنے اندر مانے کی اہلیت صرف السان میں
ہے تو پھر السان ذات باری کیسے ہو سکتا ہے ، غرض یہ کہ ایک
آسان شعر کی شرح میں خواہ مخواہ کا الجھوڑ پیدا کر دیا گیا ہے اور
معنی کی درستی بھی مفقود ہے ۔ بعض اوقات تو وہ بہت آسان اور سادہ
اشعار کو بھی تاویلاتی انداز سے الجھوڑ دیتے ہیں مثلاً :

عاشق ہوں یہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لہلی میرے آگے

”محبوب اس بات میں خوش ہے کہ سوائے عاشق اور معشوق کے
کوئی ان کے عشق سے واقف نہ ہو ۔ سنو یہ بات ہمارے میں ہے
کہ ، ہجر و غم کے ہزار ہا صدیے جھپٹتے ہیں ہر اس راز کی کسی
کو کانوں کان خبر نہیں ہونے دیتے ۔ سب عاشقوں میں لاسی مجنوں
گذرا ہے مگر اس سے صدموں کی برداشت نہ ہو سکی ، چلا اٹھا
اور جنگلوں میں دیوالہ ہو کر لہلی لیلیٰ گمہ کے اپنی مٹی اٹھائی
اور پردہ نشیں لہلی کی خاک اڑائی ۔ اس راز کی واحداری سے لہلی

مجھ کو عشق میں اچھا اور بجنوں کو برا کہتی ہے ، بھید چھپانے والوں کی بڑی قدر اور ہیبت ہوتی ہے^۱۔

شعر میں کوئی قرینہ نہیں ، راز اور بھید چھپانے کا اور نتیجہ کے طور پر قدر افزائی کا شارح شعر کی تفہیم ہی سے قاصر رہا اور اس طرح عجیب و غریب مفہوم لکھا ہے حالانکہ سیدھا سادہ سا شعر ہے کہ معشوقوں کو فریب دہنے کی صلاحیت مجھ میں موجود ہے اور کیفیت یہاں تک ہے کہ ایلٹی جو بجنوں کی چاہنے والی ہے ، میرے فریب کے زیر اثر اپنے عاشق (بجنوں) کو برا کہنے لگتی ہے ۔ لیکن اس سے بھی زیادہ حیرت اس وقت ہوتی ہے جب وہ بالکل سامنے کے اور آسان مفہوم کو چھوڑ کر دراز کی ایسی کوئی تاویل اختیار کرتے ہیں جس کا الفاظ شعر سے مرے سے کوئی تعلق ہی نہیں ہوتا اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ شارح شعر کے مفہوم کو سمجھنے سے قطعی طور پر قاصر رہا ، مثلاً :

نہیں معلوم کس کس کا لہو ہانی ہوا ہوکا
قیامت ہے مر شک آلود ہونا ، میری^۲ مڑکان کا

لکھتے ہیں :

”کس کس سے مراد دل اور جگر ہیں کہ نسوان کے خون سے بنے ہیں۔“

کس کس کا تعلق عاشقوں سے ہے نہ کہ دل و جگر سے ، اور طب کا یہ عجیب مسئلہ بیان کرتا ہی الہیں کا حصہ ہے کہ ہر دو نسوان کے خون سے بنے ہیں ۔ ان کے اس انداز تشریح کے بارے میں نثار احمد فاروقی کی رائے ہے کہ :

”بعض اشعار کا مطلب شارح نے غلط بھی بیان کیا ہے اور بعض جگہ سیدھا اور سامنے کا مفہوم چھوڑ کر دور از قیاس مطلب پیدا

۱ - ایضاً ، ص ۱۸۹ ۔

۲ - یہاں لفظ ”میری“ ہے ۔

گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر یہ شرح دلچسپ ہے اور اس سے یہ اندازہ کرنا چاہیئے کہ خود غالب کے ہم عصر اور قریب العمر لوگ اس کے گلام کو کس طرح سمجھتے تھے اور لفظی و معنوی خوابوں کی گند کو کہاں تک پہنچتے تھے۔“

اور یہ بات صحیح بھی ہے کہ بعض اشعار کی شرح انہوں نے نہایت خوبی سے کی ہے اور خاص طور پر یہ مطبع سر دیوان کی شرح تو انہوں نے نہایت کاسباہی سے کی ہے بلکہ اس شعر کا جو مفہوم انہوں نے بیان کیا ہے وہ ان کے بعد کے شارح نے نہیں لکھا اور گو کہ یہ مفہوم خود غالب کی اپنی شرح سے بھی مختلف ہے لیکن سچ یہ ہے کہ لغتِ شعر کے حوالے سے یہ مفہوم جس قدر درست معلوم ہوتا ہے گوئی دوسرا مفہوم اس قدر واضح اور درست نہیں، لکھتے ہیں :

”پہلے زمانے میں دستور تھا کہ جس کو عدالتِ مانت کا اہل کرنا ہوتا تھا وہ عدالتِ مانت کی لال، حکم اپنے جامے پر ڈالکے گر عدالتِ عالیہ کے سامنے جا کھڑا ہوتا تھا، اس لباس کو فریاد کہتے ہیں، غالب نے وہی رواج اب ذکر کیا ہے، تصویر جو کاغذ پر کھینچی ہوتی ہے یہ کاغذ گویا اس کا لباسِ فریاد ہے اور فریاد اس امر کی ہے کہ، صورت نے مجھے اوٹ لیا کہ میری گویائی، بینائی اور رفتار اور تمام قدرتی اسباب چھین کر بے زبان اور بے حرکت بنا کر اصلی صورت ہکاڑ کو اس کاغذ میں قید کر دیا۔ اس میں معرفت و تعریف خدا یہ ہے کہ انسان کا اعلیٰ سے اعلیٰ درجے کا کمال اور صنعتِ صالحہ حقیقی کے مقابلے میں کمالِ عیب اور نقص ہے۔ حالانکہ اپنی دالت میں ظاہری خیال سے مصور تصویر کو اصلی صورت سے نقل کرتا ہے مگر قدرتی اسباب مثلاً گویائی، بینائی، رفتار، نزاکت، لہ ہونے سے اصلی صورت ہکاڑ کی۔ مصور کو جو کہاں تھا کہ تصویر میری تعریف کرے گی۔“

اس لیے درحقیقت تصویر اس کی لریاد کرتی ہے^۱۔

”کاغذی پیرہن“ کی تلمیح کی تفصیل غالب کی شرح میں بھی ہے اور ویسے بھی وہ ایک لباسِ فریاد ہے جو دادِ رمی چاہنے والا پہنتا ہے لیکن یہاں شارح نے اس کی جو تعبیر دی ہے وہ نہ صرف عام روایت سے مختلف ہے بلکہ زیادہ بہتر لگتی ہے۔ کبولکہ عملاً کاغذی لباس پہننا مشکل ہے جبکہ عدالتِ ماتحت کی نقلِ ٹانگ لینا آسان ہے۔ مزید یہ کہ تصویر کی فریاد کا یہ تصور کہ اس سے مصور نے قدرتی اسبابِ گویائی، ہینائی اور حرکت چھین لی، بلاشبہ باعثِ فریاد ہے اور شارح نے شرح بہت اچھی اور روایت سے ہٹ کر لکھی ہے۔

شارح کا ایک رجحان اشعار کا تقابل اور ہم معنی اشعار لکیر کے طور پر پیش کرنا ہیں اس طرح اگر اشعار کی تفہیم میں سہولت پیدا ہوتی ہے تو دوسری طرف شاعری سے ان کی دلچسپی کا حال بھی کھلتا ہے ہوں تو الھوں نے دوسرے شعراء کے اشعار بھی لکھے ہیں۔ لیکن ذوق و ظفر کو خاص اہمیت دی ہے خاص طور پر یہ زبان کی سند کے لیے ظفر کے اشعار کا انتخاب اس بنیاد پر کیا گیا ہے کہ :

”اردو زبان دہلی کے لال قلمی کی اصبح تھی، خاص کر اس میں شہزادوں کی، بموجب اس کے کہ گلام الملوک فلوک الکلام۔ اس لیے شاہ ظفر کا کلام لریادہ لیا گیا۔“^۲

شرح اشعار سے قبل لغت شعر لکھنے کا وہ طریقہ کار جو بعد میں عام ہو گیا ان کے یہاں زیادہ نہیں الھتا کہیں کہیں الھوں نے مشکل الفاظ کے معنی لکھے ہیں۔ لیکن ان کے بعد جو شروح غالب لکھی گئیں ان کا انشادی مزاج ہی لسانی ہے وثوقِ صراحت میں تو اشارات ہی ہیں اور بعض اوقات تو صرف لغت رکھنے پر ہی شارح نے اکتفاء کیا ہے جبکہ

۱۔ تلاشِ غالب نثار احمد فاروق، ص ۱۶۴-۱۶۵۔

۲۔ ایضاً، ص ۱۹۱۔

’احلی کلیات اردو‘ میں لغت شعر کے ساتھ ساتھ تشریحات کا بھی اہتمام کیا گیا ہے۔

وثوق صراحت ایک لایاب شرح ہے اور کافی تلاش و مشقت کے بعد اس کا ایک نسخہ ملا ہے جو جناب پروفیسر لطیف الزماں خان (ملتان) کی ملکیت میں ہے (جو الہوں نے کمال سہربانی سے عنایت فرمائی) یہ شرح مولوی محمد عہد العلی والد کی تصنیف ہے۔ جو نظام کالج حیدرآباد کے پروفیسر تھے اور وہاں غالب پڑھاتے تھے درس کے دوران جو مشکل الفاظ کے معنی بتاتے اور تشریحات کیں وہ دیوان کے حاشیے پر ہی لکھنے رہے اور اس طرح ایک مستقل شرح بن گئی۔ دیباچہ میں ان کے لڑکے کا بیان ہے کہ ”اس خاکسار کے والد مرحوم جب نظام کالج میں بی اے کلاس کو اردو دیوان مرزا غالب دہلوی کا پڑھاتے تھے تو اس کے ان مقامات پر جن کو شرح طلب جانتے تھے اور ایسے مشکلات پر جن کو حل کے قابل سمجھتے تھے شرح اور حل لکھ دیتے تھے۔“ یہ شرح ۱۳۱۱ھ بمطابق ۱۸۹۴ء میں لکھی گئی ”وثوق صراحت“ دراصل اس کا تاریخی نام ہے جس سے اس کا من تصنیف لکھنا ہے اس شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے تمکین کاظمی لکھتے ہیں :

”عام طور پر یہ شرح غالب کی اولین شرح خیال کی جاتی ہے مگر مجھے اس کے شرح کہنے ہی میں تامل ہے اس کو شرح کے بجائے غالب کا ایسا دیوان کہا جا سکتا ہے جس میں لغات حل کیے گئے ہیں۔ ایران اور ہندوستان سے بیشتر عربی اور فارسی دواوین اور دوسری علمی کتابیں اس طرح حاشیہ پر حل لغت لکھ کر شائع کی جاتی تھیں یہ بھی اسی قبیل کی چیز ہے۔“

حقیقت یہ ہے کہ وثوق صراحت کی ایک تاریخی اہمیت بھی ہے اور یہ بھی کہ غالب کے عہد سے قریب افراد کا غالب کے اشعار کے بارے

-
- ۱۔ وثوق صراحت عبدالعلی والد، ص ۵۔
 - ۲۔ ہم قلم ۱۹۶۱ء سالگرہ نمبر، ص ۸۷۔

میں گہرا رویہ تھا یا ان کی پہنچ کہاں تک تھی۔ ایسی معلومات وثوق
صراحت ایسی شروح سے مل سکتی ہیں شارح کے اپنے مزاج کا اندازہ
ہو سکتا ہے تاہم تفہیم کلام غالب میں یہ شرح گوئی خاص مدد نہیں
دے سکتی اس لیے اس کو حاشیہ نگاری ہی کی ذیل میں لانا چاہیئے۔
شارح نے نہایت مشکل اور اختلافی اشعار کو بھی مشکل الفاظ کے معنی
لکھ کر ہا ہر ایک آدھ سطر میں لپٹانے کی کوشش کی ہے ظاہر ہے
ایسی حالت میں غالب کے کلام کی تفہیم ہرے طور پر کیسے ممکن ہے
جو بڑی بڑی شروح کی موجودگی میں محتاج وضاحت رہتا ہے چنانچہ
مولانا بے خود موہانی کا یہ تبصرہ شرح بہ صادق آتا ہے کہ :

”مختصر سے مختصر اشارات کا مجموعہ ہے شارح کے لیے اس کا مفید
نہ ہوتا ظاہر ہے۔“

مطلع سر دیوان لعل لریادی . . . الخ کی شرح میں لکھا ہے :

لریادیوں کا لباس جو قدیم میں دستور تھا
یہ گناہ ہے عجز و بیجاری تظلم و زاری ہے

دوسرے شعر کی شرح کہ

جذبہ بے اختیار شوق دیکھا چاہیئے
سینہ شمشیر سے ہار ہے دم شمشیر کا

صرف اتنا لکھا ہے کہ :

شوق : شوقِ عاشق جو عائقِ قتل ہے۔“

اور یہی نہیں بلکہ بعض اوقات جہاں ذرا تفصیل سے شرح لکھنے پر
مائل ہوتے ہیں تو بھی اس قسم کا اسلوب و انداز اختیار کرتے ہیں جس سے

۱۔ گنجینہ تحقیق بے خود موہانی، ص ۵۔

۲۔ وثوق صراحت۔ عبدالعلی و والد، ص ۱۔

تفہم کا عمل مکمل نہیں ہوتا ایسے میں وہ یا تو صرف شعر کی لٹر بنانے پر اکتفاء کرتے ہیں یا معمولی سا کوئی اشارہ معنی شعر کی جانب کرتے ہیں ہر دو صورت میں شعر قابلِ شرح ہی رہتا ہے اور خاص طور پر ایسے اہمار کے ضمن میں ، مثلاً :

ہر لگ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تاب
ہزار آئینہ دل باندھے ہے ہال یک ہتھکن پر

”نیرنگ بمعنی شعبدۂ بے تاب بمقدار ہزار آئینہ دل ہم رنگ کاغذ آتش زدہ یک ہال تیش ہر باندھے ہے ہال توش تمثیل کاغذ آتش زدہ اور شرر افشائی کاغذ مذکور تمثیل ہزار آئینہ دل ہے۔“

اس طرح یہ وضاحت بھی مکمل طور پر درجۂ وضاحت میں نہیں کہ :

نہیں اقلیم الفت میں کوئی طومار لاز ایسا
کہ ہشت چشم سے جس کی لہ ہوئے مہر عنوان پر

”اقلیم الفت : اقلیم عاشقی ۔ طومار لاز : طومار لال معشوق ، ہشت چشم گناہ تغافل و اغماض ، چشم ہوشی سے ہے جو لازم لاز معشوق ہے ، چشم کی تشبیہ اس حالت میں مہر سے ظاہر ہے ، دراصل یہ فارسی ہاورہ ہے کہتے ہیں ہشت چشم دہدن بمعنی بے توجہی دیکھی۔“

لیکن ایسا بھی ہے کہ کہیں کہیں ان کے اشارات اور مختصر وضاحت بھی اس اوجہیت کی ہے کہ شعر کا مفہوم واضح ہو جاتا ہے مثلاً :

دہان ہر بت ہخارہ جو ، زنجیر رسوائی
عدم تک ہوا چرچا ہے تیری ہوائی کا

”حلقہ دہان ہر ایک بت طعنہ جو کا ہاسم مل کر زنجیر رسوائی ہو گیا

۱ - وثوق صراحت - عبدالعلی والہ ، ص ۴۵ -

۲ - ایضاً ، ص ۴۱ -

اس مصرع کے موافق :

ہم ہر جفا سے ترک ولا کا گان نہیں
اک چھوڑ ہے وگرنہ مراد امتحاں نہیں

لکھتے ہیں :

”جفا سے محبوب سے ہماری ترک وفا کا کہن کہ ہم کو عاشق بیوفا
سمجھ کے جفا گرتا ہے نہیں ہے بلکہ جفا کاری لازم حسن کی ہے ۔
مقصد محبوب کا ہمارا امتحاں نہیں ۔

حلقہ ہر حلقہ چو افزو وہاں زنجیر ست

لفظ عدم مراعات دہن ہے ۱۔“

کہیں ایسی صراحت و سلاحت بھی ہے ۔

تاہم والد کی شرح میں بحیثیت مجموعی وضاحت کی گئی اور اختصار
کا ابہام موجود ہے ۔ علاوہ ازیں بعض مقامات پر ان کی شرح درست بھی
نہیں وہ شعر کے مطلب میں ایسے اضافے بھی کر گئے ہیں جو غیر ضروری
ہیں یا جس سے شعر کے معنی واضح ہی نہیں ہوتے ، مثلاً :

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
ہات کرتے ہیں کہ میں لب تشنہ تقریر بھی تھا

”بجلی : وہ گناہ چمک سے دانتوں کی ہے ہات کرنے میں“
یہاں غلطی یہ ہے کہ ایک تو دانتوں کی چمک سے گناہ بجلی کو
قرار دیا گیا ہے جب کہ یہ تو محبوب کی ایک جھلک سے گناہ ہے اور
دوسری بات یہ کہ ”ہات کرنے میں“ کے الفاظ شعر کے بنیادی مفہوم

۱۔ وثوق صراحت عبدالعلی والد، ص ۵۸۔

۲۔ ایضاً، ص ۲۳۔

گی ہی نفی کرتے ہیں کہ اگر بات کرتے ہوئے دانتوں کی چمک ہے تو
بھر یہ گہنا کہ :

ع بات کرتے کہ میں لب لثنتہ تقریر بھی تھا

بے معنی بات قرار پاتی ہے کیوں کہ محبوب تو بات کر رہا ہے جس کا
ثبوت دانتوں کی چمک ہے ایک اور شعر ملاحظہ ہو :

ہے نو آموز فنا ہمت دشوار پسند
مخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آسان نکلا

لکھتے ہیں :

”یعنی اپنی ہمت دشوار پسند نے بالکل نو آموز فنا ہے آسانی سے
مرحلہ فنا کو طے کیا یہ کام آسانی سے سرانجام پانا بڑی مشکل کی
بات ہے کہ ہر ایک سے نہیں ہو سکتا۔“

غالب کے شعر کا مفہوم تو ہے کہ فنا کا مرحلہ جو ایک مشکل
مقام ہے اس تک میری ہمت دشوار پسند نے نو آموزی کی حالت میں ہی
رمائی حاصل کر لی اور یوں میری طبع دشوار اور مشکل پسند کی تسکین
کا سامان ختم ہو گیا۔ اب پریشانی یہ ہے کہ جب اس قدر مشکل کام کو
بھی آسانی سے کر لیا ہے تو اپنی دشوار اور مشکل پسند طبیعت کی
تسکین کے لیے کیا کروں۔ یہ مشکل درپوش ہے۔ والہ نے مفہوم ہی
بدل ڈالا ہے کہ یہ کام آسانی سے سرانجام پانا بڑی مشکل بات ہے۔
جب کہ غالب واضح طور پر کہتے ہیں کہ یہ فنا کا کام بھی آسان ثابت ہوا۔

غرض اس قسم کی اغلاط مفہم، اجمال و اختصار اور ابہام شرح
میں موجود ہے اور ہنّادی طور پر شارح کا رجحان بھی شاعر سے زیادہ
لغت نویس کا ہے مشکل الفاظ کے معنی لکھنے پر توجہ ہے اور زبان و
اسلوب پر فارسی کا غلبہ ہے مزید یہ کہ اضافیوں سے عبارت کو پیچیدہ

اور مبہم بھی بنا دیتے ہیں ان خصوصیات کی موجودگی میں یہ شرح عام قارئین کے لیے کتنی افادیت رکھتی ہے، ڈاکٹر عیدالغنی کی رائے ہے کہ:

”یہ صرف اشارات پر مشتمل ہے طلبہ کے استفادے کے لیے لکھی گئی تھی مگر اشارات ایسے مختصر اور بعض اوقات اس قدر حالہ ہیں کہ ان کی مزید شرح کی ضرورت ہوتی ہے“۔۔۔۔۔

اس میں شک نہیں کہ والد کی شرح میں لغت لکھنے کی جالب توجہ زیادہ ہے لیکن ایسی نہیں کہ الہوں نے ایک لفظ کے دس دس معنی لکھے ہوں یا الفاظ کے غیر متعلقہ معنی بھی درج کیے ہوں۔ بلکہ وہ لغت شعر لکھتے وقت الفاظ کے وہی معنی تحریر کرتے ہیں جو سیاق و سباق میں ضروری ہیں۔ جب کہ ان کے برعکس غالب کے ایک قدیم لیکن اہم شارح کا حد اعتدال ہے متجاوز لسانی رویہ ہے کہ الہوں نے اپنی شرح میں الفاظ کے تمام ممکنہ مفہم درج کرنے کو ضروری سمجھا اور اس ضمن میں الہوں نے نہ تو شعر کے مستعمل الفاظ کے سیاق و سباق کا۔۔۔ لحاظ رکھا ہے اور نہ شرح کے پہلاؤ کا۔ یہ شارح حافظ احمد حسن شوکت میرٹھی ہیں جو اپنے آپ کو ”عبد السنہ مشرقیہ“ کہتے ہیں اور ”حل کلیات اردو“ کے نام سے کلام غالب کے مشکل یا انتخابی اشعار کی شرح کی ہے شرح کا دیباچہ نہایت مرجز فارسی میں تحریر کیا ہے اور دوسری باتوں کے علاوہ اردو دان طبقے کا مذاق اڑایا ہے کہ کلام غالب جو ایک طلسم ہے ان کی فہم سے باہر ہے، لکھتے ہیں:

”اردو داناں چہ داند کہ در ارہ ابن طلسم چیست و آساں فہاں چہ سجنذ کہ نوائے ایں ساز مخالف طبع ہر آہنگ کہست“۔

شوکت میرٹھی کی شرح کاری کا انداز اپنے متقدمین یعنی غالب، والد، حالی سے مختلف ہے اس سے پہلے شارحین نے تو اس وضاحت و

۱۔ اردو ماہ ۱۹۶۹ء، ص ۲۵۔

* (بعد میں والد کے بیٹے نے اس شرح کی ردیف الف کو وجدان تحقیق کے نام سے اضافوں کے ساتھ شائع کیا۔ لیکن وہ لاپاب ہے)۔

۲۔ حل کلیات اردو، شوکت میرٹھی، ص ۲۔

صراحت سے شرح لکھی ہے اور نہ لغت شعر لکھنے کا وہ طریقہ کار اپنایا ہے جس کی جھلک اس شرح میں نظر آتی ہے البتہ ان کے یہاں ایک خاص بات یہ ہے کہ انہوں نے ایک شعر کے دو اور بعض اوقات چار مفہیم تحریر کیے ہیں مثلاً مطلع مر دیوان کے ایک وقت چار مفہیم لکھے ہیں یہ طریقہ کار کہ ایک شعر کے ایک سے زیادہ مفہیم تحریر کیے جائیں، مولانا حالی کی اختراع ہے انہوں نے یادگار غالب میں غالب کے دہرے مفہیم کے حامل اشعار کی نشان دہی کی ہے جن میں سے اکثر کے دوسرے مفہیم درست نہیں اور یہاں شوکت کی شرح میں یہ حال ہے کہ بھرتی کے مفہیم تحریر کیے ہیں۔

یہ شرح گو کہ یادگار غالب کے ایک سال بعد لکھی گئی لیکن شرح کے مطالعہ سے اس بات کا کوئی ثبوت نہیں ملتا کہ شارح نے اس سے استفادہ کیا ہو اسی طرح والدہ کی شرح کا بھی کوئی حوالہ نہیں یہاں تک کہ خود غالب کی تشریحات سے بھی استفادہ نہیں کیا گیا البتہ شارح نے مطلع مر دیوان کی شرح میں غالب کی ایک شرح کا ذکر کیا ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ غالب کی تشریحات سے وہ آگاہی رکھتے تھے لکھتے ہیں :

”حضرت غالب مرحوم نے عود ہندی میں کسی کے استفادہ پر اس شعر کی تشریح میں لکھا ہے کہ ولایت میں مستغیث لوگ کاغذ کا پرہن پہن کر حاکم کے اجلاس میں جاتے ہیں مگر یہ تصریح نہیں کی کہ گولسی ولایت* میں۔“

جیسا کہ ذکر کیا گیا شرح میں لسانی مزاج کا غلبہ ہے اور اس کی وجہ بھی سمجھ میں آتی ہے کہ شارح اپنے آپ کو ”مجدد السنہ مشرقیہ“ سمجھتا ہے۔ چنانچہ غیر متعلقہ معنی کی صرف ایک جھلک ملاحظہ ہو :

* شارح کسی وجہ سے چوک گیا ورنہ غالب نے شرح میں ولایت ایران کا ذکر کیا ہے۔

۱۔ حل کلیات اردو، شوکت میرٹھ، ص ۴۰۔

مطلع سر دیوان کے پہلے لفظ ”نقش“ کی لغت لکھتے ہیں :

”نقش بالفتح مصدر ، لکھنا ، ہاؤں سے کاٹا لگایا ، نہرنے سے ناخون تراشنا ، سوچنے سے ہال اکھاڑنا ، غلط حرف یا خط کا چھیل ڈالنا ، بازی کا داؤ حسبِ مراد آنا ، مثلاً دوبارہ ، ایک خراسانی ہاجہ کا نام ، جمع لکوش“۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ الہوں نے نقش کی لغت لکھتے ہوئے اور تو مارے ادھر ادھر کے معانی تحریر کیے اور غیر ضروری طور پر صریح کر کے ایک نقش کے جو معنی شعر میں مقصود ہیں ان کو مرے سے لکھا ہے نہیں یعنی نقش بمعنی تصویر جن نقش اسی معنی میں استعمال ہوا ہے^۱۔ بعد میں وضاحت کرتے ہیں کہ نقش یا تصویر سے مراد کوئی خاص نقش یا تصویر نہیں ، شرح میں اسانی مزاج ہی حد اعتدال سے متجاوز نہیں ، بعض دوسری چیزیں بھی اسی ہیں جو غیر ضروری اور غیر متعلق ہیں اس ضمن میں خاص طور پر ان کے طویل مباحث جو شرح اشعار کے درمیان میں آ جاتے ہیں کہ ایک طرف تو بیجا پھیلاؤ پیدا ہوتا ہے اور دوسری طرف تفہیم کے عمل میں بھی رکاوٹ پیدا ہوتی ہے کیونکہ اصل مفہوم بس منظر میں چلا جاتا ہے ، اس رجحان کی وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے عام و فضل کا اظہار کرنا چاہتے ہیں چنانچہ اکثر مقامات پر وہ مباحث میں الجھ جاتے ہیں ۔ مثلاً اگر کہیں دوران شرح کوئی قرآنی آیت آ جاتی ہے تو وہ مفسر بن جاتے ہیں اور تمام نکات کی نشاندہی ضروری سمجھتے ہیں ۔ ہندوؤں کے عقائد کا بیان ہو یا تصوف کا کوئی مرحلہ یا کوئی اور اخلاق مسئلہ ہو وہ اپنی رائے دینے میں ذرا کوتاہی محسوس نہیں کرتے ، اس طرح ان کی علمیت کا اظہار تو ہو جاتا ہے لیکن طرح کا بنیادی مقصد ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے ۔

شرح میں معاہم کی اغلاط بھی ہیں اور اسلوب کا الجھاؤ بھی ۔ کہیں تو ہوں محسوس ہوتا ہے کہ شارح شعر کے معنی کو سمجھنے ہی سے

۱ - حل کلیات اردو ، شوکت میرٹھی ، ص ۷ ۔

۲ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۷ ۔

قاصر رہا اور کبھی عبارت و اسلوب کا ایک ایسا انداز ہوتا ہے کہ صحیح مفہوم تک رسائی مشکل ہو جاتی ہے^۱۔

ملاحظہ ہو چند اشعار کی شرح :

ہنم بہ گل لالہ نہ خالی ادا ہے
داغ دل بیدرد نظر گاہ حیا ہے

”لالہ پر جو شبنم ہے وہ ادا سے خالی نہیں، بیدرد کا داغ آس کی حیا کی نظر گاہ ہے، یعنی لالہ کو شبنم حیا کی نظر سے دیکھ رہی ہے کہ میں تھوڑی دیر میں مٹ جاتی ہوں اور لالہ کا داغ نہیں مٹتا، یہ بات از حد قابل شرم ہے“^۲۔

اس طرح ہر تنقید کرتے ہوئے بے خود موہی لکھتے ہیں :

”کاش فاضل شارح نے شعر کی اثر ہی پر اکتفا فرمائی ہوتی۔ اس فقرے سے کہ یہ بات از حد قابل شرم ہے یہ بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ لالہ کے لیے قابل شرم ہے اور یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ شبنم کے لیے مگر ان میں سے کوئی بات بھی الفاظ شعر کو مد نظر رکھتے ہوئے سمجھائی نہیں جا سکتی۔ شعر سے زیادہ شرح کا سمجھنا مشکل ہے“^۳۔

ایک اور شعر ملاحظہ ہو :

دل خون شدہ کشمکش حسرت دیدار
آئینہ ہدمتِ بت ہدمتِ رحنا ہے

”دل کشمکش حسرت دیدار سے ہدمتِ حنا کے ہاتھ میں آئینہ بنا ہوا ہے یعنی اس کے تغافل کو گھول رہا ہے کہ وہ تو حنا

۱۔ نوائے سروش، غلام رسول مہر، ص ۷۷۔

۲۔ حل کلیات اردو، شوکت میرٹھی، ص ۴۴۔

۳۔ گنجینہ تحقیق، بیخود موہانی، ص ۹۰۔

لگانے کے شوق میں بد مست ہے اور یہاں حسرت دیدار میں دل کا
گس قدر خون ہو رہا ہے ۔ بد مست حنا بت کی صفت ہے“۔

یہ خود موہانی اس شعر پر تفسیر کرتے ہوئے لکھتے کہ :
”جناب شارح نے خیال نہیں فرمایا کہ اس طرح مطلب کہنے میں
شعر کا مفہوم کونکے کا خواب ہوا جاتا ہے“۔

مفہم کی اغلاط اور اسلوب بیان کی دشواریوں سے قطع نظر آن کی
شرح میں بعض اوقات غیر معیاری امثال بھی ملتی ہیں جس سے شرح کی
نفاہت مجروح ہوتی ہے اس میں شک نہیں کہ غالب کا شعر کہ :

صعبت میں غیر کی نہ بڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے اوسہ بغیر التجا کیے

اخلاق لحاظ سے معیاری نہیں لیکن آن کی شرح کے یہ الفاظ کہ :
”ممشوق التجا کیے بغیر اوسہ دینے لگا ہے تو یہ ذہول عادت شاید
رفیق کی محبت میں بڑی ہے (مستانی کتیا گتے کا منہ چومتی ہے)
مگر برائی کیا ہوئی لہیدوں کا کام بنا“۔

غرض یہ کہ شوکت میرٹھی کی شرح گئی اعتبار سے شرح نگاری
کا معیار ہونا نہیں کرتی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ وہ غالب کے اشعار
سے بھی بعض اوقات مشکل انداز میں اشعار کے مفہم پیش کرتی ہے ۔ اس
شرح کا حد سے بڑھا ہوا لسانی رجحان ، اسلوب کا غیر سلیس اور نسبتاً
مشکل انداز بھی شرح کی خامی ہے ۔ مفہم تو دوسری شروح میں بھی
غلط ہیں اور یہ ایک فطری امر ہے لیکن تاویل کا وہ انداز جو شعر کے
چار چار مفہم سے عبارت ہے کسی حوالے سے بھی درست قرار نہیں دیا

۱ - حل کلیات اردو شوکت میرٹھی متعلقہ صفحہ ۔

۲ - کنجینہ تحقیق بیخودی موہانی ، ص ۱۲ ۔

۳ - حل کلیات اردو شوکت میرٹھی ، ص ۱۱۲ ۔

جا سکتا علمیت کے اظہار کے لیے انہوں نے مباحث کا جو انداز شرح میں اپنایا ہے وہ بھی غلط ہے۔ ایسے مباحث لطیف طباطبائی کے یہاں بھی اکثریت میں لیکن اصولاً غیر متعلقہ مباحث کا صحیح مقام دوسری کتب یا پھر حاشیہ لکھنا ہے کیونکہ ان مباحث کو شرح شعر کے درمیان رکھنے سے مطلب شعر کی تفہیم میں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے۔ اس کی شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے بیخود موہانی لکھتے ہیں :

”بہد الدنہ شرقیہ کی شرح کے متعلق ہمد ادب الہی عرض کرتا ہے کہ آپ وہ پہلے شخص ہیں جس نے اس عقدہ مالاہتعل کی طرف توجہ فرمائی لیکن واقعہ یہ ہے کہ شرح اکثر مقامات پر کفار ماجرائیوں کا ملسم ہے۔ اشعار کہیں کہیں مسخ ہو گئے ہیں مگر تحریف کاتب کا بھی ایسا علاج کیا ہے کہ باہد و شاید، سب اشعار اس شرح میں بھی نہیں۔ کہیں کہیں اعتراض بھی فرمائے ہیں۔“

مجموعی طور پر اس دور کے شارحین غائب فہمی کے سلسلہ میں کوئی خاص کامیابی حاصل نہیں کر سکے۔ والد کے اشارات تو خیر اشعار غالب کی گوا وضاحت کریں گے، شوکت میرٹھی کی تفصیل ہندی اور لغت لویسی نے بھی ان کو آسان نہیں بنایا البتہ درگا پرشاد قادر دہلوی کی شرح اس لحاظ سے بہتر قرار دی جا سکتی ہے کہ شارح نے سیدھے سادے انداز میں غالب کے اشعار کی شرح کی ہے اور دوسروں کی نسبت اغلاط بھی کم ہیں اور اس میں لہ تو والد کا اختصار اور ابہام ہے اور لہ دوسری طرف شوکت کی بے جا تفصیل اور پھیلاؤ۔ ہیکہ انہوں نے نہایت معتدل انداز میں شرح کی ہے اور حتیٰ الوسع کوشش کی ہے کہ شعر کی لغت کے قریب وہ کر ہی شرح کی جائے لیکن درگا پرشاد کی شرح میں باوجودیکہ وہ ہندو ہیں متصوفاً شرح کا رجحان ہے اور ایسے شمار جو مجازی رنگ کے ہیں ان کو بھی حقیقت کے رنگ میں رنگنے کی سعی کی گئی ہے جب کہ دوسرے دو شارحین والد اور شوکت کے یہاں اس طرح کا کوئی اضافہ نہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ شارح زبان و بیان پر زیادہ توجہ دیتے ہیں

چنانچہ یہ درگا پرشاد کی متصوفانہ شرح کے مقابلے میں لسانی شروح کی ذہل میں رکھی جا سکتی ہیں ۔

اس دور کی سب سے اہم بات یہ ہے کہ غالب خود اس دور کے شارحین میں شامل ہیں اور شاعر سے یہ توقع ہوتی ہے کہ خالق شعر ہونے کی وجہ سے وہ بہتر طور پر اپنے اشعار کا مفہوم بیان کرے گا ؛ لیکن صورت حال اس کے برعکس ہے ۔ یہ تو نہیں کہا جا سکتا ہے کہ غالب نے اپنے اشعار کے جو مفہیم بیان کیے ہیں وہ غلط ہیں لیکن اتنی بات واضح ہے کہ وہ مفہیم دوسروں کو مطمئن کرنے والے نہیں ہیں اور اس کا واضح ثبوت وہ اختلافی مباحث ہیں جو تشریحات غالب کی موجودگی میں سامنے آئے ہیں اگر غالب کی تشریحات میں اتنی قوت ہوتی کہ وہ قارئین و شارحین کو مطمئن کر سکیں تو یہ صورت حال نہ پیدا ہوتی، اس پر مستزاد یہ کہ بعد میں غالب کے اشعار سے جو معنی نکالے گئے وہ بہت ممکن ہے کہ غالب کے ذہن میں نہ ہوں ۔ خاص طور پر جن شارحین نے ہانچ پانچ چھ مفہیم ہر ایک وقت شعر سے برآمد کیے ہیں وہ دراصل غالب سے زیادہ انہیں کے ذہن کی تخلیق ہے ۔ اس دور میں بھی شوکت میرٹھی کا یہی رویہ ہے اور اس کا بڑا نقصان یہ ہے کہ قاری اس الجھن میں پڑ جاتا ہے کہ ان متنوع تشریحات میں اصلی یا حقیقی شرح کہاں ہے ۔ اس سے قبل مولانا حالی کا بھی بعض اشعار کے حوالے میں یہی طریقہ کار رہا ہے اور آخر آخر یہ روایت ڈاکٹر نیر مسعود اور شمس الرحمان فاروق کی وجہ سے اپنی انتہا پر پہنچ گئی ہے یہ شارحین کاوش سے اشعار میں معنی کشیر کی تلاش کرتے ہیں اور اس سے شعر کے مرکزی مفہوم کو بھروسہ کرتے ہیں ۔

ب - تقابلی مطالعہ اشعار

جزوی شروح کے اشعار کے تقابلی مطالعہ میں سب سے بڑی دشواری یہ ہے کہ ایک شرح میں جن اشعار کا انتخاب ہوتا ہے دوسری میں وہ سارے اشعار موجود نہیں ہوتے چنانچہ تمام شروح کا انتخاب ایک دوسرے سے الگ الگ ہونے کی وجہ سے مشترک اشعار بہت کم ہوتے ہیں۔ اس عہد کی شروح تو خاص طور پر بہت ہی مختصر ہیں اور خطوط غالب میں تو چند اشعار کی شرح ہے۔ چنانچہ یہاں چند اشعار کا تقابلی مطالعہ پیش کیا جاتا ہے جس سے ان شرح نگاروں کے اسلوب و انداز تشریح اور مفہم کی صحت کا اندازہ ہو سکے گا۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخی^۱ تھریر کا
کاغذی ہے ایران پر پیکر تصویر کا

غالب : ”ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے کپڑے پہن کر جاگم کے سامنے جاتا ہے ؛ جیسے مشعل دن میں چلا لا یا خون آلودہ کپڑا بالاس پر لٹکا کر لے جاتا۔ اس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخی تھریر کا فریادی ہے کہ صورت تصویر ہے ، اس کا ایران کاغذی ہے ، یعنی رستی اگرچہ مثل تصویر اعتباراً مض ہو موجب رنج و ملال و آزار ہے“۔

غالب کی مندرجہ بالا شرح کی موجودگی میں اس شعر کی تشریحات میں اختلاف کی بھرمار ہے۔ اس کو مہمل و مبہم سے لے کر بے معنی

۱۔ خطوط غالب مرتبہ مہر ، ص ۵۳۴۔

تک قرار دیا گیا ہے۔ لیکن اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کو سمجھنے میں غلطی یہ کی جائے لگی کہ فنا فی اللہ کا مفہوم اخذ کرنے کی کوشش کی گئی حالانکہ یہ مفہوم کے اعتبار سے حقیقت مطلقہ سے فراق اور جدائی کا اظہار کرتا ہے اور ہستی یا موجودگی کو ہر سطح (یہاں تک کہ تصویر کی سطح پر بھی) باعث تکلیف اور دکھ سمجھتا ہے۔ اس حوالے سے یہ تو شعر میں ابہام ہے اور نہ شرح غالب میں کوئی الجھن۔ اسی دور کے ایک اور شارح درکا ہر شاد نے اس شعر کی شرح نہایت خوبی سے کی ہے اور گو کہ شعر میں ائے پہلو تلاش کیے تاہم لغت شعر اس مفہوم کی تائید کرتی ہے :

درکا ہر شاد : ”تصویر جو کاغذ پر کھینچی جاتی ہے تو یہ اس کا لباس فریاد ہے اور فریاد اس امر کی ہے کہ مصور نے مجھے لوٹ لیا کہ میری گویائی، بینائی، رفتار اور تمام قدرتی اسباب چھین کر بے زبان اور بے حرکت بنا کر اصلی صورت بگاڑ کر اس کاغذ میں قید کر دیا۔ اس میں معرفت و تعریف خدا یہ ہے کہ انسان کا اعلیٰ سے اعلیٰ درجے کا کمال اور صنعت صانع حقیقی کے مقابلے میں کمال عیب اور نقص ہے۔ حالانکہ انہی دالست اور ظاہری خیال سے مصور تصویر کو اصلی صورت سے ہمہء نقش کرتا ہے مگر قدرتی اسباب مثلاً گویائی، بینائی، رفتار، لڑاکت نہ ہونے سے اصلی صورت بالکل بگڑ گئی۔ مصور کو جو گمان تھا کہ تصویر میری تعریف کرے گی اس لیے درحقیقت تصویر اس کی فریاد کرتی ہے۔“

حقیقت یہ ہے کہ اگر غالب کی شرح موجود نہ ہو تو لغت شعر کے حوالے سے جو شرح درکا ہر شاد نے کی ہے وہ شعر کی بہترین شرح ہے کیونکہ شعر کی ظاہری سطح تو تصویر کے اسی اظہار کو واضح کرتی ہے

جو اس کو مصور ہے کہ مثل انسان بنایا ؛ لیکن زائد السائون والی خصوصیات کو ہائی ، بینائی ، رفتار اور دوسری اداؤں سے محروم رکھا اور ظاہر ہے کہ خصوصیات مذکورہ کی عدم موجودگی وجہ فرہاد بن سکتی ہے لیکن اس شعر کی شرح میں ہائی دو شارحین نے افراط و تفریط کا ایسا رنگ دکھایا ہے کہ ہر دو تشریحات غیر معیاری ہو گئی ہیں ، بلکہ شوکت میرٹھی کی تشریحات تو غلط بھی ہیں ۔ والہ نے اس شعر کی شرح میں صرف کاغذی ہیروئن کے معنی لکھنے پر اکتفاء کیا ہے کہ :

والہ : ”ہیروئن کاغذی : فرہادیوں کا لباس جو قدیم میں دستور تھا ۔ یہ کنایہ ہے عجز و بچاری و تغلم و زاری سے“

ظاہر ہے کہ یہ شرح شعر کی تفہیم کے لیے ناکافی ہے بلکہ اس پر شرح کا اطلاق ہی نہیں ہو سکتا کیونکہ یہ عرض تلمیح کو واضح کرتی ہے ۔ اس کے برعکس شوکت میرٹھی نے شعر کی چار تشریحات لکھی ہیں اور دوسرے شارحین کے برعکس لغت میں بھی بہت زیادہ افراط و تفریط سے کام لیا ہے ۔ یہاں لغت سے صرف نظر کر کے ہم صرف تشریحات لکھتے ہیں جن سے یہ سمجھنے میں آسانی ہوگی کہ ایک تو شارح نے متقدمین سے استفادہ نہ کر کے ٹھوکر کھائی اور دوسرا یہ کہ لٹے پن کی تلاش میں اغلاط کا اسکان بھی کس قدر ہے کہ چار تشریحات ہیں اور ان میں سے ایک بھی مفہوم شعر کو گرفت میں نہیں لیتی ۔

شوکت میرٹھی : ”یہ شعر جناب باری کی حمد میں ہے ۔ نقش یا تصویر سے مراد کوئی خاص نقش یا تصویر نہیں بلکہ کل مصنوعات و مكنولات عالم مراد ہیں تو یہ معنی ہونے لگے“

معنی اول : ہر مصنوع جب عدم سے وجود میں آتا ہے تو صالح حقیقی کی صنعت کا فریفتہ اور دلدادہ ہوتا ہے اور فرہاد کرتا ہے کہ مجھ کو اس کی صنعت نے مار ڈالا

یعنی میرا دل جھین لیا۔ شوخی سے مراد دل رہائی اور معشوق ہے، فریاد سے مراد تسبیح ہے یعنی یہ مصنوع اور موجود جب خلعت وجود پہنتا ہے تو زبان حال یا مثال سے جناب باری کی تعریف کرتا ہے۔

معنی دوم : ”خود تصویر اپنے مصور کی صناعت پر فرہفتہ ہے اور اس کی دلربائی کی فریادی ہے اور چونکہ حاکم کے اجلاس میں استغاثہ کاغذ پر لکھ کر پیش کیا جاتا ہے تو جس کاغذ پر تصویر کھینچی ہوئی ہے یہی گویا اس کا استغاثہ ہے۔“

معنی سوم : شعر میں لاش سے سرور مراد لیا جائے تو تصویر سے تان کشکڑی یعنی آواز، سروں کی آواز اور بیخودالہ چلت بھرت مراد لی جائے گی۔ سرور کے ساتھ کشکڑی بہت مولوں ہے یعنی یہ معنی ہونے کہ خود سرور کشکڑی کی خوبی پر غش ہے۔ جو صورت مرمدی نے اس میں پیدا کی ہے اور جس کو بیجان تصویر بھی (جس میں حسن و حرکت نہیں) وجد و حالت میں آکر صوفیوں کی طرح اپنا کاغذی ابرہن کرنا چاہتی ہے اور سرور کی آواز اس لیے فریادی ہے کہ وہ اس ازلی و ابدی صورت مرمدی کا جزو ہے کہوں کہ خدای تعالیٰ ہر وقت متکلم ہے اور اس کی صفت گلام ازلی و ابدی کبھی اس سے جدا نہیں ہوتی، جو ہلستہ سے دنیا میں آکر جدا ہو گئی ہے جیسا کہ مولانا روم فرماتے ہیں :

معنی چہارم : تصویر صفت صانع کی اس لیے فریادی ہے کہ اس کو کاغذی (فانی و لاپائیدار) لباس پہنایا یعنی صفت تو کامل ہے مگر مصنوع کا وجود چند روزہ اور فانی ہے پس وہ اس غم سے ہر وقت تکلیف میں ہے۔“

مندرجہ بالا تشریحات میں سے پہلی میں ”دل چھین لینا اور فریاد“ سے مراد تسبیح ہاری تعالیٰ مراد لینا کوئی جواز نہیں رکھتا۔ دوسری شرح میں غالب کی شرح پر اعتراض ہے اور نقل بھی کی گئی ہے لیکن ابتدائی فقرہ گو ”تصویر اپنے مصور کی صناعی پر اربقتہ ہے“ نا اہل تفہیم کا عندیہ ہے۔ اگر فریقتہ ہے تو پھر فریاد کس امر کی فریاد تو رنج و غم کا لارہ ہے۔ دوسری شرح میں تو تاویلات کا وہ نظام قائم کیا گیا ہے کہ شعر کی لغت ہی سے اس کا کوئی تعلق نہیں اور جیسا کہ بعد میں مولانا روم کا مشہور شعر نقل کیا گیا ہے تو دراصل ابتداء میں اسی شعر کی شرح کی گئی ہے (البتہ اس میں غالب کے شعر کے مماثل مولانا روم کے شعر کا مفہوم بیان کیا گیا ہے)۔ شرح چہارم میں بھی تصویر کے فانی اور عارضی ہونے کے غم پر زور ہے۔ لہذا کہ یہ صرف ایک رخ ہے۔ اس لیے شوکت میرٹھی اور والدہ پر دو شارح شعر کی تفہیم میں کامیاب نہیں ہوئے۔ غالب اور درگا ہر شاد ہی نے شعر کے صحیح مطالب بیان کیے ہیں لیکن باوجود بعد میں ان سے بھی اختلاف کیا گیا (تقابل مطالعہ اشعار کے دوران میں شعر کے اختلاف گو راجع کرنے کی کوشش کی جائے گی)۔

شوق پر رنگ و قیہ سر و سامان لکلا
قوس تصویر کے پردے میں بھی ہریاں لکلا

غالب : رقیب بمعنی مخالف، یعنی شوق سر و سامان کا دشمن ہے۔
دلیل یہ ہے کہ اس جو زندگی میں لنکا تھا تصویر کے
پردے میں بھی لنکا ہی رہا۔ لطف یہ ہے کہ مجنوں
کی تصویر باطن ہریاں ہی رکھتی ہے۔

غالب کی یہ شرح اپنے اختصار کے باوجود تفہیم شعر کے لیے کافی
ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ خود شعر میں کوئی داخلی یا خارجی اہم
موجود نہیں لیکن درگا ہر شاد لائر دہلوی نے شعر کے صحیح مفہوم تک

رسانی حاصل کرنے کے باوجود کچھ اس انداز سے شرح کی ہے کہ اس میں کسی قدر الجھاؤ پیدا ہو گیا ہے۔ ملاحظہ ہو :

درگا ہر شاد : ”پردہ تصویر یا مرقع وہ چادر ہوتی ہے جس میں بہت ساری تصویریں ہوتی ہیں اس میں لیلیٰ مجنوں کی بھی تصویر ہوتی ہے۔ سب تصویروں کو قسم قسم کے رنگوں اور لباس اور زہور سے سجایا ہوا ہوتا ہے لیکن مجنوں کی تصویر سوکھی، کبڑی، پھنسیاں (گذا) لگی ہوئی، لاغر، لاتواں اور لنگی ہوتی ہے اس واسطے لکھا ہے کہ ہر رنگ کا شوق سر و سامان کا دشمن اکلا۔ مجنوں کو جو تصویر کے رنگ میں لیلیٰ کے دیکھنے کا شوق ہوا تو جیسا کہ زلدگی میں دیوانگی سے کبڑے بھاڑ کر لنگا رہتا تھا تصویر میں بھی شوق نے لنگا ہی رکھا۔“

یہاں ان کے فقرہ ”ہر رنگ کا شوق سر و سامان کا دشمن اکلا“ مغالطہ الگیز ہے کیوں کہ ہر رنگ کا اظہار شوق میں نہیں ہو رہا بلکہ شوق کا اظہار ہر رنگ ہر طرح ہو رہا ہے اور جس طرح بھی ہو وہ سر و سامان کا دشمن قرار ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ مجنوں کی تصویر بھی ہر حال رنگوں کی آمیزش ہی سے تیار ہوتی ہے چاہے وہ عرباں ہی کیوں نہ ہو، اس لیے جہاں دوسری تصویروں میں قسم قسم کے رنگ استعمال ہوتے ہیں وہ اس میں بھی ہوتے ہیں۔ تخصیص کا پہلو شوق کی وجہ سے لنگا ہونا ہی ہے۔ مزید یہ کہ شعر کا مفہوم محض یہ ہے کہ قسم کی تصویر بھی عربی ہوتی ہے، اس سے یہ گہاں ثابت ہوا کہ ”مجنوں کو جو تصویر کے رنگ میں لیلیٰ کے دیکھنے کا شوق ہوا۔۔۔۔۔“

گویا مجنوں خود تصویر میں منتقل ہو رہا ہو

شعر چونکہ آسان ہے اس لیے شوکت میرٹھی نے ظاہری مفہوم تک تو رسانی حاصل کر لی ہے لیکن ان کے یہاں لفظوں کے مفہیم محدود ہیں اور شرح کے شروع میں غیر ضروری لغت تحریر کی ہے جس سے ان کی شرح ہر لسانی پہلو کے غلبہ کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ ساری تفصیلات شرح کے ضمن میں غیر ضروری ہی نہیں غیر متعلق بھی ہیں۔ وضاحت بہان کے لیے یہ شرح من و عن نقل کی جاتی ہے :

شوکت میرٹھی : ”لغت رقیب دشمن۔ نگہبان ، نگران۔ موکل ، اودنہ (۹۹) لاموں میں سے خدائے تعالیٰ کا نام اور منازل قمر میں سے ایک منزل ہے جس کے ساتھ ایک ستارہ پیدا ہوتا ہے اور چاند کے سامنے ہی ڈوب جاتا ہے اور ان تیروں میں سے تیسرا تیر جس سے ممالک عرب وغیرہ میں شکار گھیلنے ہیں۔ رقیب اصل میں رقبہ (بفتح قاف) سے مشتق ہے جس کے معنی گردن کے ہیں یعنی گردن والا یا گردن کا مالک ، اس لیے رقیب عاشق کے دشمن کو بھی کہتے ہیں جو معشوق کا محافظ اور گویا اس کی گردن پر سوار رہتا ہے کہ گھبراہٹ نہیں دیتا اور اپنے قبضے میں رکھتا ہے۔ عرباں بالضم۔ عاری کا اسم مبالغہ ، پرہنہ۔“

حل : مجنوں کو چونکہ دریائے شوق تھا اس وہی شوق ہر طرح سر و سامان (لباس) کا رقیب (مخالف) بن گیا یہاں تک کہ مجنوں کو تصویر کے پردے میں رکھا جب بھی وہ پرہنہ ہی رہا۔ مجنوں کی تصویر کو بھی لوگ پرہنہ ہی کہہ جاتے ہیں۔ ہر رنگ بمعنی ہر طرح یہ شوق کا مضاف الیہ نہیں بلکہ فعل (نکلا) کا ظرف ہے۔“

شارح کو مغالطہ یہ ہوا کہ محنوں کو عریانی کا شوق تھا اس لیے تصویر میں بھی عریاں رہا حالانکہ اصل یہ ہے کہ شوقِ عریانی یہاں مراد نہیں بلکہ شوق سے عشق و محبت مراد ہے کہ وہ سر و سامان کے دشمن ہوتے ہیں۔ البتہ ان کی یہ بات درست ہے کہ ہر رنگ بمعنی ہر طرح ہے اور یہ متعلق ہے فعل (لکلا) سے جب کہ درگا پرشاد نے اسے شوق کا مضالہ الہ قرار دیا اور شرح میں العھاؤ پیدا کر گئے لیکن شوکت میرٹھی کی غیر ضروری لغت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا انہوں نے لفظ کی وہ تشریحات دی ہیں جو شعر سے متعلق نہیں اور یہی وجہ ہے کہ انہوں نے شرح کو لغت بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ شوکت میرٹھی کے برعکس والد کا یہ اختصار ملاحظہ فرمائیے ”رلیب ، دشمن“۔۔۔۔۔ اس والد کی بھی شرح اور یہی لغت ہے۔

ہک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ونوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

غالب کے مشکل اشعار میں سے ایک ہے اور اس کی شرح میں اختلاف کیا گیا ہے بلکہ بعد کے ایک شارح اثر لکھنوی نے تو غالب کے بیان کردہ مفہوم ہی کو غلط قرار دے دیا ہے تاہم اس دور کے شارحین کے درمیان اس طرح کا کوئی نزاع نہیں البتہ شرح میں اختلاف ہے۔ شعر کی شرح کرتے ہوئے غالب ایک غلطی میں لکھتے ہیں :

”پہلے یہ سمجھنا چاہئے کہ آئینہ عبارت ہے فولاد کے آئینے سے ، ورنہ جلی آئینوں میں جوہر گہاں اور ان کو صیقل کون کرتا ہے۔ فولاد کی جس چیز کو صیقل کرو گے نے شبہ پہلے ایک لکیر پڑے گی اس کو الفِ صیقل کہتے ہیں جب یہ مقدمہ معلوم ہو گیا تو اب اس مفہوم کو سمجھنے : ع

چاک کرتا ہوں میں جب سے گریباں سمجھا

یعنی ابتدائے سن تمیز سے مشقِ جنوں ہے۔ اب تک گہال فن حاصل نہیں ہوا۔ آئینہ تمام صاف ہو گیا ہے اس وہی ایک لکیر صیقل کی جو ہے سو ہے۔ چاک کی صورت الف کی سی ہوتی ہے اور چاک جیب آثار جنوں ہی ہے۔“

غالب کے شعر میں ’سمجھا‘ کا لفظ اور ’تمیز‘ کے الفاظ جنوں کی اس مشق سے مطابقت نہیں رکھتے جو جاری ہے کیونکہ ہوش و تمیز اور سمجھ اوجھ کے عالم میں گریباں چاک نہیں دیا جاتا۔ مزید یہ بات بھی شرح میں الجھن کا باعث بنی ہے کہ اگر آئینہ تمام صاف ہو گیا ہے تو صیقل کی ایک لکیر کیسے رہے گی۔ اس طرح تو مطح کا صاف و شفاف ہونا ضروری ہے چنانچہ یہی وہ شرح کا ادھورا پن ہے جس کے باعث شارحین مطمئن نہ ہوئے اور شعر کی افرادی تشریحات پیش کیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ دوسری کوششیں درست بھی ہوں۔ مثلاً والہ کی شرح شعر کے مفہوم ہی کو بدل ڈالنے سے عبارت ہے :

والہ : ”صیقل سے جو خط آئینہ ہر پڑتا ہے وہ ہو جو الف کی مانند ہوتا ہے تو خط مذکور بھی الف ہی کی مشق کر رہا ہے۔ ہنوز روز اول ہے مگر چاک گریباں اپنا گم وہ بھی بصورت الف تھا، ہنکڑوں شکلیں اس کی بدل گئیں تو معلوم ہوا کہ مشق گریباں دری میں آئینہ مبتدی ہے اور حصرت غالب کا گریباں منتہی“۔

شرح میں ”خط مذکور بھی الف ہی کی مشق کر رہا ہے“ بے معنی آواز ہے۔ خط کو فاعل بنانے کا سرے سے کوئی قرینہ ہی نہیں پھر چاک گریباں کی ہنکڑوں شکلیں کیسے بدلیں۔ نہ صرف حل طلب بیان ہے بلکہ لایعنی بھی ہے۔ مزید یہ کہ آئینہ کی گریباں دری چہ معنی دارد؟ غرض

۱۔ خطوطِ غالب، مہر، ص ۵۹۰۔

۲۔ وثوق صراحت، عبدالعلی والہ، ص ۲۱۔

یہ کہ شارح سرے سے مفہوم شعر کو سمجھ ہی نہیں سکا اور یونہی بے معنی فقرات شرح کی صورت میں تحریر کر دے ہیں جب کہ ان کے بعد کے شارح شوکت میرٹھی نے گو کہ غالب کی شرح کو قبول نہیں کیا یا وہ کسی وجہ سے ان کے سامنے نہ تھی پھر بھی انہوں نے شعر کی بہتر شرح کی ہے اس کے پس منظر میں تصوف گو ابھارا ہے لیکن شرح کی صحت پھر بھی محل نظر ہے ۔

شوکت میرٹھی : ” اہل تصوف میں ایک شغل ہے کہ قلب پر حرف (اللہ) کا نقش جانے ہیں تاکہ تزکیہ و تصفیہ حاصل ہو اور دل پر دوسرا نقش نہ جمنے پائے ۔ مصرعہ اولین میں آئینہ سے مراد دل ہے ، اس غالب کہتا ہے کہ اس قدر محبت و ریاضت اور تصفیہ کے بعد میرے آئینہ دل پر ایک الف (اللہ کا الف) سے زیادہ صاف نہیں ہوا یعنی پورا حرف اللہ منقش نہیں ہو سکا ۔ اور چونکہ الف اور گریبان کی ایک شکل ہے اس میں عشق ہی کی وحشت میں اللہ کے الف کو گریبان سمجھ کر چاک کر رہا ہوں ، یعنی جب پورا تصفیہ قلب نہیں ہوا اور حرف اللہ میرے دل پر کماحقہ منقش نہیں ہوتا تو ادھورا تصفیہ یعنی صرف (اللہ کا الف) کا منقوش ہونا بے فائدہ ہے اور حاملوں اور داغلوں میں جب کوئی عمل یا وظیفہ یا فغل ادھورا رہ جاتا ہے اور ترک حیوانات وغیرہ میں خرابی یا بے احتیاطی وقع ہوتی ہے تو عامل کو وحشت پیدا ہو جاتی ہے اور اکثر سڑی اور ہاکل ہو جاتا ہے ۔“

اس میں شک نہیں کہ شوکت میرٹھی نے الف صاف کی جو تشریح کی ہے وہ غالب کی شرح سے بہتر ہے ۔ آئینہ گو دل قرار دینا تصوف کے پس منظر میں زیادہ قرین قیاس ہے لیکن ایک تو غالب کی شرح کے حوالے

ہے کہ بہر حال وہی مطلب زیادہ بہتر ہے جو شاعر کے ذہن میں تھا اور جو اس نے تحریر بھی کیا ہے اور دوسرا تفصیلات میں جانے سے وہ شعر کی شرح کو منہوال نہ سکے کیوں کہ ”اللہ کے الف گو گریبان سمجھ کر چاک کرنا“ یا ”ادھورا قصیدہ“ یا ”مڑی اور ہاکل“ ہونے کے سارے قصورات زائد از ”نتی“ شعر ہیں۔ مزید یہ کہ الف صیقل کی تشبیہ اللہ کے الف سے نہیں چاک گریبان سے ہے اس طرح یہ شرح بھی شعر کی تفہیم میں مدد دینے سے قاصر ہے*۔

مندرجہ بالا اشعار کی شرح اور اس سے قبل اس عہد کے شارحین کی شروح ہر تبصرہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ اس عہد کے شارحین غالب فہمی میں کامیاب نہیں ہوئے اور خود غالب کی تشریحات میں بھی تشنگی ہے تاہم یہ ابتدا تھی اور بعد میں شرح نگاری کی یہ روایت اس طرح سے پروان چڑھی کہ غالب ہی اردو کی اس روایت کا مرکزی حوالہ بن گیا۔ جس قدر شروح دیوان غالب کی لکھی گئیں کسی دوسرے شاعر کو نصیب نہیں ہوئیں۔

* شعر کے مفہوم کو اثر لکھنوی کی شرح پر گفتگو کے دوران متعین کیا جائے گا۔

باب چہارم

تفہیم غالب (بیسویں صدی نصف اول)

(الف) شروح کا تنقیدی اور تقابلی مطالعہ

مولانا الطاف حسین حالی (خصوصی اہمیت)	ہادگارِ غالب (۱۸۹۷ء)
نظم طہا طہانی	شرح دیوان اردوئے غالب ۱۹۰۳ء
حسرت موہانی	دیوان مع شرح ۱۹۰۳ء
مولانا صبا بلند شہری	مطالب الغالب ۱۹۱۶ء
نظامی ہدایونی	دیوان مع شرح ۱۹۱۸ء
بیخود دہلوی	مرآۃ الغالب ۱۹۲۹ء
قاضی سعید الدین احمد	مطالب غالب ۱۹۲۶ء
عبدالباری آسی	مکمل شرح دیوان غالب ۱۹۳۱ء
پروفیسر ملک عنایت اللہ	الہاماتِ غالب ۱۹۳۶ء
شیر علی سرخوش	عنقائے معانی ۱-۲ طبع اول
آغا محمد باقر	بیان غالب ۱۹۳۹ء
جوش ملیح آبادی	دیوان مع شرح ۱۹۴۶ء

یادگار غالب کا سنہ تصنیف ۱۸۹۷ء ہے اور وہ جزوی طور پر شرح دیوان غالب ہے لیکن اس دور میں یادگار غالب کو شامل کرنے کی دو وجوہات ہیں، ایک تو حالی کی تاریخی اہمیت اور دوسری اس عہد کے شارحین پر حالی کے نمایاں اثرات۔ موجودہ مطالعہ میں شامل شارحین میں سے نظم طباطبائی ہی وہ واحد شارح ہیں جو غالب کی تفہیم کے ضمن میں حالی کی استادیت تسلیم نہیں کرتے چنانچہ نہ تو انہوں نے حالی سے استفادہ کا اقرار کیا ہے اور نہ انہوں نے حالی کی بیان کردہ شرح کا حوالہ ہی دیا ہے۔ جب کہ نظم طباطبائی کی شرح کے مطالعے سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ شرح لکھنے وقت ان کے سامنے یادگار غالب بہر حال موجود رہی اس لیے کہ انہوں نے کئی مقامات پر حالی کو نام لیے بغیر رد کرنے کی کوشش کی ہے اور حالی کی شرح کو جادہ مستقیم سے خارج قرار دیا ہے حالانکہ اسے مقامات جہاں انہوں نے حالی سے اختلاف کیا ہے وہاں خود ہی ٹھوکر گھا گئے مثلاً :

کون ہوتا ہے حریف منے مرد انکن عشق
ہے مکرر لب ساقی میں صلا میرے بعد

نظم طباطبائی : لب ساقی جو صلا کرتا ہے اس کا بیان پہلے مصرع میں ہے یعنی ہے گوئی ایسا کہ شراب عشق کا جام ہنسے (میں) کاتب کی غلطی معلوم ہوتی ہے جہاں (کی) یا (ہے) چاہیے۔ اس شعر کے معنی میں لوگوں نے تدقیق کی ہے مگر جادہ مستقیم سے خارج ہے۔“

یہاں ”لوگوں“ سے نظم طباطبائی کی مراد حالی ہی ہیں اور انہیں گو رد کرنے کی سعی ناکام کی ہے۔ ایک تو انہوں نے اسے موقف کی صداقت کے بارے میں کوئی دلیل نہیں دی اور پھر شعر کی شرح میں بھی اہام ہے اور مزید یہ کہ انہوں نے شعر میں اصلاح کی جو کوشش کی ہے وہ بھی درست نہیں کیونکہ ”سین“ کاتب کی غلطی نہیں اصل لفظ ہے جو

غالب نے استعمال کیا اور یہی حالی کی اہمیت ہے کہ وہ غالب کو صحیح دریاات گرتے ہیں۔ حالی کی شرح گو دیکھ کر ہی نظم طباطبائی کے اعتراض کی کمزوری کا علم ہو سکتا ہے۔

حالی : ”اس شعر کے ظاہری معنی یہ ہیں کہ جب سے میں مر گیا ہوں مٹے مرد افکن عشق کا ماتی (یعنی معشوق) بار بار صدا دیتا ہے۔ یعنی لوگوں کو شراب عشق کی طرف ہلاتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ میرے بعد شراب عشق کا کوئی خریدار نہیں رہا اس لیے اس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ مگر زیادہ شور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں اور وہ یہ ہیں کہ پہلا مصرع ہی ماتی کی صلا کے الفاظ ہیں اور اس مصرع کو وہ مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ ہلانے کے لہجہ میں پڑھتا ہے :

ع کون ہوتا ہے حریف مٹے مرد الکن عشق

یعنی کوئی ہے جو مٹے مرد افکن عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس پر جب کوئی آواز نہیں آتی تو اس مصرع کو مایوسی کے لہجہ میں پڑھتا ہے۔ ”کون ہوتا ہے حریف مٹے مرد افکن عشق“ یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجہ اور طرز ادا کو بہت دخل ہے۔ کسی کو ہلانے کا لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا انداز اور۔ جب اس طرح مصرع مذکور کی تکرار کرو گے فوراً یہ معنی دہن نشین ہو جائیں گے۔“

حالی کے بیان کردہ ان معنی کے سامنے نظم طباطبائی کا عجز ظاہر ہوتا ہے۔ نظم نے ایک تو مکمل شرح نہیں کی اور خاص طور پر لفظ مکرر کی اہمیت کی کوئی وجہ نہیں بتائی۔ اس طرح لب ہر اور لب میں جو فرق ہے اس کی باریکی سے وہ آشنا نہ ہو سکے۔

ناصر الدین ناصر لکھتے ہیں :

”مولانا حالی کے اس جملے پر غور کریں کہ ماہوسی سے چپکے چپکے کہنے کا اور انداز ہے تو آپ کو لب صافی میں صلا کا مفہوم سمجھ آ جائے گا اور اندازہ ہوگا کہ ”میں“ کا احتمال بلغ ترین ہے ۔ چونکہ صلائے عام کا انداز بہ آواز بلند ہوتا ہے اور مکرر ماہوسی کے لہجہ میں صلا کا انداز زیر لب ہوتا ہے جو لب پہ نہیں آتا اور لب میں ہی رہ جاتا ہے“۔

حالی کی شرح میں مفہیم کی صحت کی وجوہ میں ایک تو ان کا ایسے اشعار کا انتخاب ہے جو مشکل نہیں اور دوسرا یہ کہ انہوں نے براہِ راست غالب سے بھی استفادہ کیا جیسا کہ مندرجہ بالا شعر سے ظاہر ہے ۔ اس کے علاوہ انہوں نے بعض ایسے اشعار کو قابلِ اہم بنانے کی سعی کی ہے جن کے معنی میں مشکلات ہیں :

نہری گنہِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے لالہ لشانِ جگر سوختہ گیا ہے

حالی : ”میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے فرمایا !
”اے“ کی جگہ ”جز“ پڑھو معنی خود سمجھ میں آ جائیں
گے“۔

لیکن اس کے باوجود شعر کی اس شرح پر شارحین کا اتفاق نہ ہو سکا اور یہ صرف حالی ہی کا مقدر نہیں بلکہ شارحین نے خود شرح غالب سے بھی اختلاف کہا ہے اور بعض مقامات پر تو غالب کی بیان کردہ شرح کو غلط قرار دیا ہے ۔ دراصل حالی کی شرح میں بھی ایسے مقامات ہیں جہاں حالی تکلفات کا شکار ہو جاتے ہیں یا نئے نئے تلاش میں لکاتے ہیں تو صراطِ مستقیم سے ہٹک جاتے ہیں ۔ مثلاً :

۱ ۔ دبستانِ غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۲۸۷ ۔

۲ ۔ یادگارِ غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۱۹ ۔

حالی :
 گیا وہ نمرود کی خدائی تھی
 ہندگی میں میرا بھلا نہ ہوا

”کہتا ہے کہ میری ہندگی گویا نمرود کی خدائی تھی کہ اس سے
 مجھ کو سوانے لٹھان کے کچھ فائدہ نہ پہنچا، یہاں ہندگی سے مراد
 عبادت نہیں عبودیت ہے۔ ہندگی پر نمرود کی خدائی کا اطلاق کرنا
 بالکل ٹی بات ہے۔“

نظم طباطبائی نے اس شرح سے استفادہ کرنا کسرھان خیال کیا
 اور لکھا :

”(وہ) کا اشارہ غرور حسن کی طرف ہے۔“

لیکن نظم طباطبائی اور مولانا حالی پر دو کی تشریحات درست نہیں
 ہیں۔ نظم طباطبائی کے یہاں تو ابہام بھی ہے اور شرح اس لیے بھی غلط
 ہے کہ مجازی راہ میں محبوب کی ہندگی اور اس میں بھلے کا تصور اور
 اس کو خدائی قرار دینا سارے تصورات غیر متعلق بن جاتے ہیں۔ لہٰذا
 غرور حسن کا کوئی تصور شعر میں موجود نہیں۔ الہتم حالی گو مغالطہ
 روا ہے کہ وہ کا مرجع ہندگی ہے حالانکہ وہ کا اشارہ خدائی کی جانب
 ہے کہ گیا وہ خدائی کہ جس میں زندگی بسر کر رہا تھا نمرود کی خدائی
 تھی کہ میں نے ہندگی کا رو بہ بھی اختیار کیا اور مجھے کوئی فائدہ نہ ہوا
 — عجب بات یہ ہے کہ حالی کے تتبع میں اکثر خارجین مثلاً حسرت
 موہانی، عنایت اللہ اور آغا ہار نے یہی معنی لکھے ہیں، جب کہ صہاء، آسی
 اور سرخوش نے درست معنی تحریر کیے ہیں۔ آسی کے الفاظ ہیں کہ ”مطلب
 یہ ہے کہ خدا جس کی میں نے عبارت کی کیا وہ نمرود تھا اور کیا اس
 کی خدائی نمرود کی خدائی تھی کہ میرا بھلا نہ ہوا۔“

۱۔ یادگار غالب، مولانا حالی، ص ۱۴۴۔

۲۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۴۸۔

۳۔ مطالب مکمل شرح دیوان غالب، عبدالباری آسی، ص ۹۴۔

مولانا صبا نے ”بت“ کا لفظ استعمال کیا ہے جو درست نہیں البتہ ان کی شرح درست ہے ۔ حالی کی بیان کردہ شرح کی صحت کو ایک اور رجحان نے بھی نقصان پہنچایا اور وہ حالی کا دہریے مفہیم تلاش کرنے کا رجحان ہے ۔ حالی پہلے یہ فرض کر لیتے ہیں کہ غالب کی شاعری میں یہ خصوصیت ہے کہ اشعار دہری معنویت رکھتے ہیں چنانچہ وہ اپنے اس دعویٰ کو ثابت کرنے کے لیے مفہوم میں کھینچا کافی سے کام لیتے ہیں ۔ غالب کی اس خصوصیت کو واضح کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں :

”ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلودار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس سے کچھ اور معنی مفہوم ہوتے ہیں مگر غور کرنے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنوں پر قناعت کر لیتے ہیں لطف نہیں آتا“ ۔

حالی کا یہ شوق کس طرح مفہیم میں تاویلات کرنا ہے ۔ ملاحظہ کیجیے :

گیولکر آس سے رگھوں جان عزیز
کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز

”اس کے ظاہری معنی تو یہ ہیں کہ اگر اس سے جان عزیز رگھوں کا تو وہ ایمان لے آئے گا، اس لیے جان عزیز نہیں رکھتا اور دوسرے لطیف معنی یہ ہیں کہ اس بت پر جان قربان کرلا تو عین ایمان ہے پھر آس سے جان گیولکر عزیز رکھی جا سکتی ہے“ ۔

اس شعر کے پہلے معنی کہ :

”اگر آس سے جان عزیز رگھوں کا تو وہ ایمان لے آئے گا“ ۔

بعض کھینچا کافی ہے ، ایمان لے آئے گا تو کوئی قرینہ سرے سے

۱ ۔ یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۳۳ ۔

۲ ۔ یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۳۵ ۔

موجود نہیں۔ دوسرے معنی ہی درست معنی ہیں۔ اسی طرح :

تیرے سرو قامت سے اک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

”اس کے ایک معنی تو یہ ہیں کہ تیرے سرو قامت سے فتنہ قیامت
گنتر ہے اور دوسرے معنی یہ بھی ہیں کہ تیرا قد اسی میں سے
بنایا گیا ہے اسی لیے وہ ایک قد آدم کم ہو گیا ہے“۔

اس شرح کے ابھی دوسرے معنی ہی درست ہیں۔ پہلے معنی محض
خصوصیت کو ثابت کرنے کے لیے لکائے گئے ہیں۔ اسی طرح غالب کے
اس مشہور شعر کی شرح (اور یہ شرح تو تقریباً تمام شارحین نے بھی نقل
کی ہے) کہ :

گوئی ویرانی می ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

”اس شعر کے جو معنی فوراً متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس
دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا
ہے یعنی خوف معلوم ہوتا ہے۔ مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس کے
یہ معنی لکائے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ اسی ویرانی
گہیں نہیں ہوگی مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر
گھر کی ویرانی یاد آتی ہے“۔

حالی کی اس شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر ابو جہد شعر
لکھتے ہیں :

”دشت کو دیکھ کر گھر یاد آنے کا یہ مفہوم کہ خوف معلوم ہوتا
ہے قطعاً غیر شاعرانہ ہے اور کوئی اوسط درجے کا سخن لہجہ بھی

-
- ۱۔ یادگار غالب، مولانا حالی، ص ۱۳۶۔
 - ۲۔ یادگار غالب، مولانا حالی، ص ۱۴۴۔

شعر سے یہ مفہوم لینے کے لیے تیار نہیں ہوگا کیونکہ اتنا ہر شخص جانتا ہے کہ دیوانے کو زیادہ سے زیادہ ویرانی ہی مرغوب ہوتی ہے۔ ویرانی سے خوف زدہ ہونے کے متعلق کوئی پہلو نہیں ہو سکتا کیونکہ دشت تو ویران ہوتا ہی ہے۔ دراصل غالب نے اس شعر میں غزل کی روایات کے مطابق دشت کی ویرانی سے مشابہ قرار دے کر اپنے گھر ہی کی طرح انتہائی ویرانی کا بیان کیا ہے۔“

حالی کی اس روایت کو جو حقیقت میں حالی کو بھی شوکت میرٹھی سے ورثہ میں ملی تھی آگے بڑھانے کا فریضہ جس شارح نے خاص طور پر اپنے ذمہ لیا ہے وہ عبدالباری آسی ہیں۔

آسی صاحب کو ایک سے زیادہ مفہوم نکالنے کا اور دوسروں سے ایک شرح کرنے کا شوق جنون کی حد تک ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جس قدر اعلاط ان کی شرح میں ہیں کسی دوسرے شارح کے یہاں نہیں اس کے بالکل الٹ نظم طباطبائی نے ایک جگہ شرح کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا ہے اور اس خیال سے ان کے مذاق شعر کا اندازہ بھی ہوتا ہے کہ :

”شعر میں جہاں دوسرے معنی کا احتمال پیدا ہوا وہ سست ہو گیا۔“

ان کے اس بیان پر بے خود موبانی نے سخت گرفت کی ہے اور لکھا ہے کہ :

”یہ ارشاد کہ شعر میں جہاں دوسرے معنی کا احتمال پیدا ہوا وہ سست ہو گیا بجا ہے مگر جب احتمال ہو بھی جب تغیر لہجہ یا کسی اور صورت سے کئی مفہوم بے تکلف نکلیں تو داد کے قابل ہیں خواہ وہ مطالب مصنف کے ذہن میں شعر کہتے وقت موجود ہوں۔ ہا نکات بعد الوقوع کے تحت آئیں اور یہ تو شاعری کا معجزہ ہے

۱۔ (سہ ماہی) اردو حصہ دوم ۶۹ کجیرہ معنی کا طلسم اور ساقی الضمیر ڈاکٹر ابو محمد سحر، ص ۱۸۹۔

۲۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظام طباطبائی، ص ۳۲۲۔

کہ شعر دو متضاد معنی رکھتا ہو اور دونوں اپنی جگہ لطیف اور مضبوط ہوں۔“

چنانچہ بعد میں انہوں نے خاقانی کے ایک شعر سے چار اور میر تقی میر کے امر شعر سے کہ :

گہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم گہا

سے واضح معنی نکل کر دکھاتے ہیں جو عمدہ اشعار ہیں لیکن یہ بات بھی نہیں کہ خود نظم طباطبائی نے ہر شعر اور اچھے شعر کے ایک ہی معنی لکھے ہوں۔ بلکہ انہوں نے خود بھی اچھے اشعار کے (جو اپنے اندر ایک سے زیادہ مفہم رکھتے ہیں) دواڑے مفہم آ جا کر کہے ہیں۔ غالب کے ضمن میں تو یہ بات درست بھی نہیں کیونکہ غالب کے کلام میں ابہام و ایہام کی وجہ سے کثیر الجہتی مفہم کے حامل اشعار کی تعداد بہت زیادہ ہے۔

نظم طباطبائی کے ہاں شرح کی اغلاط بھی موجود ہیں (جن کو واضح کہا جائے گا) لیکن اس سے یہ قیاس کرنا قطعاً غلط ہو گیا ہے کہ وہ غالب کے کمزور شارح ہیں جب کہ حقیقت اس کے بالکل برعکس ہے۔ یہ کہنا تو شاید درست نہ ہوگا کہ غالب کے شاحین یا نقادوں میں وہ حالی کا ما مقام حاصل کر سکے لیکن یہ کہنا اپنے اندر کوئی مبالغہ نہیں رکھتا کہ وہ غالب کے سب سے اہم اور تاریخی اہمیت کے حامل شارح ہیں۔ جس وجہ سے کہ غالب کے وحنوا ذہن رکھنے والے شارحین ہوں یا مخالفت کرنے والے تمام شارحین نے ہر ملا آن سے استفادہ کا اقرار کیا ہے۔ نظم طباطبائی کی اہمیت ہر دو حوالے سے ہے : یعنی موافق اور مخالف آراء کا اظہار آن کے ہارے میں کیا گیا ہے۔ ایک طرف اگر بے خود موہانی نے یہ کہا ہے کہ :

”اس شرح کو دیکھ کر ایک آتش مزاج دیکھنے والے کی زبان پر
یہی آنا ہے میرے نزدیک یہی وہ شرح ہے جس نے ہر

گس و ٹاکس گو جنابِ غالب کی جناب میں دربدہ دہنی کا سبق دیا۔ یہی وہ شرح ہے جس نے غالبِ عظیم المثال کو قبر میں تڑپایا ہو تو جانے حیرت نہیں۔ یہی وہ شرح ہے جس کی بے گناہ کشی سے اشعار غالب سپاہِ ہوش نظر آنے لگی اور دیکھنے اس گھر سے یہ مام کب لکاتا ہے۔ مختصر یہ کہ اس شرح میں اناہت اور ہتدار کے بادل جھوم جھوم کر اٹھے ہیں اور ٹوٹ ٹوٹ کے برسے ہیں۔“

غالب کے ایک اور شارح نے بھی نظمِ طباطبائی کی شرح کے بارے میں ایسے ہی خیالات کا اظہار کیا ہے اور اس طرح گویا یہ ایک الداز ہے جو غالب کے شارحین گو مخالفین اور موافقین کے درجہ میں تقسیم کرنے والا ہے مثلاً اسی کے یہ الفاظ ملاحظہ ہوں :

”یہ شرح اور شرحوں سے زیادہ واضح اور مکمل ہے مگر سب اشعار کی شرح اس میں بھی نہیں۔ بعض جگہ غیر ضروری باتوں کا طومار ہے، کہیں کہیں مرزا کی غلطیوں پر اعتراض ہے، کہیں اپنی ہمہ دانی پر نالہ ہے — غرض یہی چیز ہے جس سے شرح بھری پڑی ہے۔ مرزا کو برا کہنا، دلی کو لکھنؤ کے مقابلے میں لانا اور بعض جگہ بغیر سوجھے سمجھے زبان کا قبضہ کرنا، اس فاضل شارح کا خاص الداز ہے۔“

جب کہ دوسری طرف شارحین غالب کا گروہ ہے جو نظمِ طباطبائی پر نہ صرف یہ کہ ان اعتراضات کی صحت کو پوری طرح تسلیم نہیں کرتا بلکہ ان کی شرح کو تمام شروحِ غالب سے بہتر خیال کرتا ہے مثلاً اسی کے اعتراضات کے بارے میں شادان کا خیال ہے کہ دلی کو لکھنؤ کے مقابلے میں لانا (اول حال کا فرق دکھانے کا نام الہوں نے مقابلہ دلی و لکھنؤ رکھا ہے) اپنی ہمہ دانی پر جنابِ نظم نے کہیں انحراف نہیں کیا اگر کرتے تو بے جا نہ ہوتا۔ ان کی دینی دوسروں کے لیے انحراف کا باعث تھی۔ جنابِ اسی کو جنابِ نظم سے کیا نسبت؟

۱۔ گنجینہ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۶، ۷۔

۲۔ مکمل شرح دیوانِ غالب، اسی، ص ۲۹۔

۳۔ شرح دیوانِ غالب، شادان بلگرامی، ص ۱۴۔

اسی طرح غالب کے ایک اور شارح نے نظم طباطبائی کی اہمیت کو ان الفاظ میں اجاگر کیا ہے :

”علامہ نظم حیدر طباطبائی نے دیوانِ غالب کی اہسی جامع شرح کی ہے کہ ہر نکتہ شوق کے لیے شعر اور جذبہ تحقیق کے لیے مثل ہے ۔ یہ شرح بلاشبہ اہل علم کی خاطر ہے کہ اس کے بعد اب تک کسی شارح نے بھی نظم طباطبائی کا مسہارا لیے بغیر اس میدان میں قدم رکھنے کا حوصلہ نہیں کیا ہے۔“

نظم طباطبائی کی شرح کے بارے میں یہ متضاد خیالات دراصل خود الہیں کے رویے سے پیدا ہوتے ہیں ۔ اس کی کئی وجوہات ہیں : پہلی وجہ تو یہ ہے کہ نظم طباطبائی اپنے علمی مرتبے اور مقام کے پیش نظر شرح نگاری کے کام کو نہایت ہمت خیال کرتے ہیں اس لیے الہیں اس بات کا احساس رہا کہ یہ کام ان کے مرتبے کے خلاف ہے چنانچہ اپنے آپ کو ایک بلند مقام پر رکھنے کے لیے انہوں نے غالب سے ہم آہنگ ہونا پسند نہ کیا ۔ اگر وہ بالکل طرف دار غالب بن جاتے تو لامحالہ ان کی انفرادیت بھروح ہوتی جو الہیں پر حال میں عزیز تھی ۔ ان کے اس طرز عمل کا اظہار ان الفاظ سے ہوتا ہے :

”خدا بھلا کرے نواب عہدالملک کا دیوانِ غالب کی شرح میں ان کی فرمائش سے میں نے لکھی ، کوئی اور ہوتا اس کام کو اپنی زبان کے خلاف سمجھتا۔“

لیکن یہ احساس برابر قائم رہا (اور الہوں نے اس کا اظہار اس طرح کیا) کہ غالب کے کلام میں جہاں ان کو معمولی نص بھی نظر آیا انہوں نے اجاگر کیا ، ہنک، نظم کی شرح پڑھتے وقت یہ خیال ہوتا ہے ، کہ جیسے شارح اس بات کی تاک میں رہتا ہے کہ کہاں اسے غالب پر اعتراض کا موقع پانے آئے گا اور جہاں انہیں یہ مواقع ملتا ہے وہ شرح کو

۱ - دیستانِ غالب ، ناصرالدین ناصر ، ص ۲۴۰ ۔

۲ - شرح دیوانِ غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۱ ۔

بھول کر اعتراض کی نوعیت اور وضاحت شروع کر دیتے ہیں۔ ان کے اس طرز عمل نے غالب کے طرفدار شارحین اور ناقدین کو اور بعض معتدل افراد کو بھی ان کے خلاف لکھنے کا حوصلہ دیا۔

ان سے اختلاف، اگر شارحین نے بہت زیادہ کیے ہیں تو اس کی ایک اور وجہ بھی ہے کہ حالی کے برعکس انھوں نے باقاعدہ شرح لکھی ہے اور مشکل اشعار کی شرح بھی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے اشعار جن پر کامل اتفاق نہیں ان میں اختلاف ناگزیر تھا۔ اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ نظم طباطبائی کی شرح اور تنقیدی آراء اور فیصلوں میں ایک گونا گونا شدت موجود ہے۔ انھوں نے غالب کے بہت سے اشعار کے علاوہ مطلع سر دیوان ہی کو بے معنی قرار دے دیا اور یوں ایک ایسی بحث کا آغاز ہو گیا جس کی ضرورت نہ تھی اور بعد میں شارحین نے ان کی اس رائے کو غلط ثابت کرتے اور شعر کے معنی کو واضح کرنے کے لیے انتہائی کاوش سے کام لیا۔

نظم طباطبائی کی شرح تصویر کا دوسرا رخ بھی پیش کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ شارحین نے اس رخ کو نمایاں کرنے کی کوشش بہت کم کی ہے۔ بے خود دہلوی نظم طباطبائی کے اعتراضات کا تو بغیر نام لیے تذکرہ کرتے ہیں اور اسی طرح حسرت موہانی بھی لکھتے ہیں :

”اس قسم کی غلطیاں جناب غالب کی حضرت نظم نے بہت سی دکھائی ہیں جن کا کوئی جواب نہیں ہو سکتا۔“

انھوں نے یہ نہیں بتایا کہ نظم طباطبائی جب غالب کے کسی شعر کی داد دیتے اور تعریف کرتے ہیں تو بقول شخصے قلم توڑ دیتے ہیں۔ چنانچہ اس جانب اشارہ کرتے ہوئے شادان بلگرامی کہتے ہیں کہ :

”جناب نظم، جو تسامحات اور لغزشیں جناب غالب سے ہوئی ہیں ان کو دکھاتے ہیں اور مدح بھی اس حد کی کرتے ہیں کہ جس سے

ما فوق مدح ممکن نہیں ، رہو بو اور انتقاد کے یہی معنی ہیں ۔“

چنانچہ درست رویہ یہی ہے کہ نظم طباطبائی کو غالب کی تفہیم کے سلسلہ میں جائز مقام دینا چاہیے ۔

نظم طباطبائی کے اعتراضات کے علاوہ ان کی ان اصلاحوں کا ذکر بھی ضروری ہے جو انہوں نے کلام غالب پر دی ہیں ۔ ان کی اصلاحوں سے ان کے شعری ذوق اور تصور شعر پر روشنی ہوتی ہے ۔ ان کی ان تجویز کردہ اصلاحات سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کا شعری ذوق لکھنؤ اسکول کا پروردہ ہے ۔ ان کا اظہار ان مباحث سے بھی ہوتا ہے جو انہوں نے غالب کے الفاظ کے ضمن میں اٹھائے ہیں ۔ عام طور پر انہوں نے لکھنوی سکول کے محاورہ کو اولیت دی ہے اور اسانڈہ دہلی سے بھی ان کی داد اور سند چاہی ہے^۱ ۔

نظم طباطبائی کے اس رجحان نے کہ وہ لفظوں کے استعمالات پر کھری لگا رکھتے ہیں اور روزمرہ محاورہ کا فرق ظاہر کرنے میں تامل نہیں کرتے ، ان کی شرح کو لسانی نوعیت کی شرح بنا دیا ہے ۔ اسی طرح ان کا شعری ذوق بھی خیالات کے برعکس لغت شعری کو اولیت دینے پر مشتمل ہے اور لکھنوی مزاج کے زیر اثر انہوں نے ایک اکھری نوعیت کی شعری سطح کو اپنا مقصود بنا لیا ہے ۔ ان کی تجویز کردہ اصلاحوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خط مستقیم پر چلنے اور زیادہ سیدھے سادے اور آسانی سے مربوط ہونے والے خیالات کو پسند کرتے ہیں علاوہ ازیں ان کی اصلاحوں میں کوئی باطنی رنگ یا جیسے عرف عام میں داخلیت سے تعبیر کیا جاتا ہے نظر نہیں آتا وہ محض ایک مصرعے کا دوسرے سے معنوی تعلق واضح دیکھنا چاہتے ہیں ، ملاحظہ ہو غالب کا ایک شعر کہ اس کو محض اس بنا پر رد کرتے ہیں کہ پہلے اور دوسرے مصرعے میں ان کے خیال میں ربط نہیں ۔ چنانچہ انہوں نے سترہ مصرعے لکائے ہیں

۱ ۔ روح المطالب ، شادان ہلگرامی ، ص ۱۴۰ ۔

۲ ۔ شرح دیوان اردوئے غالب ۔ نظم طباطبائی ، ص ۹ ۔

جن سے جنوبی ان کے شعری ذوق کا اندازہ ہو سکتا ہے کہ وہ کتنا مہاٹ ہے ۔ غالب کا شعر ہے کہ :

لکھنے دے جنوں کی حکایات خونچکان
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

لکھتے ہیں :

”کسی امر کی سزا میں ہاتھ قلم ہونا یہ مضمون دوسرے مصرع کا ہے اور پہلے مصرع میں شاعر کے ذمہ یہ بات ہے کہ اسے بیان کرے جس سبب سے ہاتھ قلم ہوئے.....“

۔ ۔ غالب کے شعر :

میں عدم سے ابی ہرے ہوں ورنہ غافل ہاربا

میں لفظ ”ارے“ ہر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں : ”ارے کا لفظ اب متروک ہے ۔ لکھنؤ میں ناسخ کے زمانے سے روزمرہ عوام الناس ابی نہیں ہے لیکن دلی میں اب تک ابلا جاتا ہے اور نظم میں ابی لاتے ہیں ۔ میں نے اس امر میں نواب مرزا خان صاحب داغ سے تحقیق چاہی تھی ، انہوں نے جواب دیا کہ میں نے آپ لوگوں کی خاطر سے (یعنی لکھنؤ والوں کی خاطر سے) اس لفظ کو چھوڑ دیا مگر یہ کہا کہ مومن خان صاحب کے اس شعر میں کہ :

چل ارے ہٹ مجھے نہ دکھلا منہ
اے شہر ہجر تیرا کالا منہ

اگر ارے کی جگہ ادھر کہیں تو برا معلوم ہوتا ہے ۔ میں نے کہا کہ ارے ہٹ بندھا ہوا محاورہ ہے اس میں ارے کی جگہ ادھر کہا محاورہ میں تصرف کرنا ہے اس سبب سے برا معلوم ہوتا ہے ورنہ پہلے جس محل پر چل ارے ہٹ بولتے تھے اب اسی محل پر دور ابی محاورہ ہو گیا ہے ۔ اس توجیہ کو پسند کیا اور مصرعہ کو پڑھ کر لفظ کی نشست کو غور سے دیکھا :

دور ابی ہو مجھے نہ دکھلا منہ ۔ اور تھسین کی.....

چھوڑا نہ در کو ہار کے گیا گیا مہم ہوئے
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 پردہ اٹھا کے ہم نے تمہیں دیکھ تو اٹھا
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 دشمن کے آڑے آگئے تیغوں میں جا کے ہم
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 قاضی کے گھر سے شیشہ صہبا لکال لائے
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 گولہ گیا نہ دستِ ہوس کو شجر کی طرح
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے
 لپٹے رہے قدم سے ہم ان کے رَحنا کی طرح
 ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے،

شارح نے مزید اکہس مصرعے ایک اور مصرعہ ہر لکائے ہیں جن کا
 شعر سے کوئی تعلق نہیں، محض انہوں نے اپنی فسکاری ظاہر کرنے کے لیے
 الہیں شرح میں شامل کیا۔ یہ نہیں کہ اس شعر کے ضمن میں ان کا
 یہ حال ہے بلکہ اکثر مقامات پر انہوں نے طول طویل بحثیں کی ہیں اور
 وہ جو اُسی نے کہا ہے کہ اپنی ہمدانی کا دعویٰ کیا ہے تو وہ اس
 صورت تو نہیں کہ انہوں نے کوئی اعلان کیا ہے لیکن یہ طرز عمل
 دراصل اسی رویے کا غماز ہے۔ اس قسم کے مباحث ممکن ہے کہ فارغین
 گرام کو شاعری کے فن کی تفہیم میں کوئی مدد دیں لیکن اس حقیقت سے
 بہر حال انکار نہیں ہو سکتا کہ ان مباحث کا شرح سے کوئی تعلق نہیں۔
 نظم طباطبائی کے اس قسم کے رویے پر بعد میں شارحین اور ناقدین
 دونوں نے تنقید کی مثلاً ان لکائے گئے سترہ مصرعوں کے بارے میں
 ے خود دہلوی نے نظم طباطبائی کا نام لیے بغیر یہ کہا تھا کہ :

”ایک شارح صاحب نے مرزا کے اس مصرعہ ثانی پر اپنی جودت دکھانے کے لیے مترہ مصرعے لگائے ہیں مگر ان کی رائے میں مرزا کا مصرعہ اولیٰ سب پر ہیقت حاصل کیے ہوئے ہے۔“

دوسری طرف ان کے مباحث کے بارے میں حامد حسن قادری لکھتے ہیں :

”لظم طباطبائی صاحب نے بھی ادھر ادھر کی غیر ضروری باتوں سے اپنی کتاب کو طول دے دیا ہے، کہیں مذہبی مسائل بیان کیے ہیں، کہیں عرب کی شاعری پر بحث کی ہے، کہیں دہلی و لکھنؤ کی زبان کا مسئلہ چھیڑا ہے، کہیں لطفوں پر لطیفے لکھ دیئے ہیں.....“

ان کے اسی رویہ کی شکایت عبدالقادر سروری نے کی ہے ۔ ہمارے خیال میں شکایت یا تنقید کرنے والوں کی بات اس لیے درست ہے کہ غالب کے دیوان کی شرح کو کوئی اس لیے تو پڑھتا نہیں کہ وہ عروض یا فن شعر کے بارے میں آگاہی حاصل کرنا چاہتا ہے بلکہ اس کا مقصد تو تفہیم شعر ہے اور شرح کی کامیابی کا دار و مدار اس امر پر ہے کہ وہ قاری کو شعر کے مفہوم کے کس قدر قریب لے جاتی ہے ۔ اگر ایک شارح اپنے رجحانات کی وجہ سے اس بنیادی مقصد کو اراموش کرتا ہے تو درست نہیں ۔ اسی وجہ سے لظم طباطبائی کے بارے میں ایسے خیالات عام ہوئے :

”طباطبائی نے کہیں کہیں طول لاطایل سے بھی کام لیا ہے اور ایسی باتیں بھی لکھ دی ہیں جنہیں شعر کے مطالب سے کوئی تعلق نہیں ۔ ان کے اعتراضات کو بعد کے اکثر شارحین معرض بحث میں لانے ہیں۔“

۱ ۔ شرح دیوان غالب ، بے خود دہلوی ، ص ۲۱۹ ۔

۲ ۔ لقد و نظر ، حامد حسن قادری ، ص ۷۰ ۔

۳ ۔ بین الاقوامی غالب میمنہ ، (غالب کے اردو کلام کی شرحیں از عبدالقادر سروری) ، ص ۱۲۸ ۔

نظم طباطبائی کا دفاع ان کی مقالہ نگار اس طرح کرتی ہیں کہ :

” شرح طباطبائی میں ہمیں بعض جگہ بہت تفصیلی بحثیں ملتی ہیں جو شعر سے بہت زیادہ متعلق نہیں ہوتیں ۔ یہ بحثیں ان مقامات پر چھڑ گئی ہیں جہاں طباطبائی کو عربی یا فارسی ادب کی کوئی مماثل بات یاد آگئی ہو یا کوئی ایسا ادبی یا لسانی مسئلہ ہو جو ان کے زمانے میں زیر بحث رہا ہو ۔ ان تفصیلات سے بڑھنے والے گو ایک روشنی تو ملتی ہے کہولکہ یہ (Digressions) اگرچہ کسی حد تک لاگوار ہوتے ہیں لیکن ان کی علمی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔“

بہر حال یہ رخ بھی نظم طباطبائی کی انفرادیت کا حوالہ ہے ۔ اس روایت پر بعد میں اس سطح پر کوئی ان کا ساتھ نہ دے سکا ۔ اسی اور شاداں نے کسی حد تک یہ رخ اختیار کیا لیکن نظم کے اور اہم آئے والے غالب کے ایک اہم شارح حسرت موہانی پر نظم کے اثرات کم ہیں لیکن محسوس ضرور کیے جا سکتے ہیں ۔ ایک طرف تو حسرت اس خیال کے قائل ہیں کہ نظم طباطبائی نے غالب کی جو اغلاط بیان کی ہیں ان کا کوئی جواب نہیں ہو سکتا ، دوسری طرف خود انہوں نے لفظوں مثلاً ”ہوں“ ہوا ”جاناں کا دامن“ اور بعض لفظوں کی تکرار پر اعتراض کیا ہے اور اسے غیر فصیح قرار دیا ہے اس کے باوجود حسرت موہانی کی شرح کو نظم طباطبائی کی شرح کی طرح لسانی نوعیت کی شرح نہیں کہا جا سکتا اس پر تو کسی رجحان کی چھاپ مرے سے ہی نہیں ، ہاں جو بات خاص طور پر محسوس ہوتی ہے وہ حسرت کا اختصار بیان ہے ، یہ نظم طباطبائی کی شرح کے برعکس ہے ۔ حسرت خود اس اختصار کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں :

” ادا نے مطلب اشعار میں سب سے زیادہ لحاظ اختصار اور مادگی کا رکھا گیا ہے ۔ شعر کا صرف ایک مفہوم مختصر عبارت میں صاف

مبالغہ لکھ دیا گیا ہے۔ مشکل الفاظ کے لغوی معنی علیحدہ لکھنے کی بجائے اشعار کی شرح کے ضمن میں اس طور ادا کر دیے گئے کہ قلیل قائل سے خود بخود واضح ہو جائیں۔ مبتدیوں کے لیے یہ اختصار شاید نامناسب ہو، لیکن رقم نے محض مبتدیوں کے خیال سے کتاب کی طوالت کو جائز نہ سمجھا۔“

لیکن اسی بیان کو بنیاد بنا کر عبدالباری آسی نے اسے شرح اشارات اور طالب علموں کے لیے غیر مفید بتایا ہے۔

حسرت موہانی کا اختصار اور جامعیت، نظم طباطبائی کی طوالت اور علمیت اور حالی کے اعتدال کی وضاحت کے لیے یہاں محض ایک شعر کی شرح نقل کی جاتی ہے۔ جس کے تقابل سے با آسانی تینوں شارحین کی شروح اور مزاج کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے :

ہم موحد ہیں ہمارا کھش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایمان ہو گئیں

حالی : ”تمام مدتوں اور مذہبوں کو منجملہ دیگر رسوم کے قرار دیتا جن کا ترک کرن اور مثلاً موحد کا اصل مذہب ہے اور کہتا ہے یہی ملتیں جب مٹ جاتی ہیں تو اجزائے ایمان بن جاتی ہیں۔“

حسرت موہانی : ”جب ترکِ رسوم مذہب قرار پایا تو جتنی ملتیں مٹی جاتی ہیں وہ گویا اجزائے ایمان بن جاتی ہیں۔“

نظم طباطبائی : ”ہم موحد ہیں یعنی وحدتِ مبدا کے قائل ہیں اور اس کی ذات کو واحد سمجھتے ہیں اور واحد وہ جس میں نہ تو اجزائے مقداری ہوں جیسے طول و عرض وغیرہ

۱۔ دیوان مع شرح، حسرت موہانی، ص ۵۔

۲۔ مکمل شرح دیوانِ غالب، عبدالباری آسی، ص ۲۹۔

۳۔ یادگارِ غالب، مولانا حالی، ص ۱۵۳۔

۴۔ دیوان مع شرح، حسرت موہانی، ص ۹۵۔

اور نہ اجزائے ترکیبی ہوں جیسے ہواواں و صورت اور نہ ہی اجزائے ذہنی ہوں جیسے جنس و فعل ، غرض کہ اس کا علم محض سلبیات کے ذریعے سے حاصل ہے ۔ جیسے کہیں کہ اس کا شریک نہیں ہے ، وہ جسم نہیں ہے ، وہ متخیر نہیں ہے ، وہ مرئی نہیں ہے ، وہ عاجز نہیں ہے ، وہ جاہل نہیں ہے ، وہ حادث نہیں ہے ، وہ علت موجبہ نہیں ہے ۔ یہی سب سلبیات کہ ان کے اعتقاد سے اور سب ملتیں باطل اور محو ہو جاتی ہیں ، ان اجزائے توحید ہیں“

قطع نظر اس امر کے کہ نظم طباطبائی نے اپنی تشریح میں جن فلسفیانہ اصطلاحات کو استعمال کیا ہے وہ عام قاری کی فہم سے بالا ہیں ۔ یہ شرح شعر کی شرح کہلانے کی بھی مستحق نہیں ۔ یہاں واضح طور پر شارح نے اپنے علم کے اظہار کو شرح لکاری پر مقدم ٹھہرایا ہے اور علم بھی اعتباری نوعیت کا کیونکہ ان کا یہ کہنا کہ واحد کا علم محض سلبیات کے ذریعے سے حاصل ہے درست نہیں کیونکہ جہاں سلبی طور پر وہ صفات بالا سے مصفی و منزہ ہے وہاں اثباتی طور پر وہ اپنی پہچان کے لیے رحمن ہے ، رحیم ہے ، قادر ہے ، قدیر ہے ، حی ہے ، قیوم ہے ، مالک یوم الدین ہے ۔ مزید براں نظم طباطبائی کا یہ کہنا بھی غلط ہے کہ :

”یہی سب سلبیات کہ ان کے اعتقاد سے اور سب ملتیں باطل اور محو ہو جاتی ہیں اجزائے توحید ہیں“۔

عالب واضح طور پر مسلوں اور رسوم کے مٹانے کی بات کرتا ہے اور یوں توحید وجودی کا اثبات کرتا ہے جب کہ نظم کا بیان اس کے متضاد ہے ۔ اس ضمن میں حالی اور حشر موہانی کی شرح اہل اعتصار کے وجود شعر کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے کہ ترک رسوم مذہب

قرار پایا تو اب جس قدر ملتیں اور رسمیں مٹی جائیں گی اجزائے ایمان ہتی جائیں گی ۔ کہوئے کہ بقول حالی ملتوں اور مذہبوں کو منجملہ دیگر رسوم کے قرار دیتا ہے جن کا ترک کرنا اور مٹانا موحّد کا اصل مذہب ہے (تاہم خود شعر کا خیال قول بحال ہے جس کی بحث آگے آئے گی) ۔

حسرت موہانی کی شرح میں اعتدال کا ایک رنگ اس صورت اہی ظاہر ہوا ہے کہ کہ تو الہوں نے حالی سے محض ستائش اور تعریف کرنے والا لہجہ قبول کیا اور نہ نظم طباطبائی ہی کے بیان کردہ یا خود اپنی طرف سے اعتراضات اٹھائے ہیں ۔ ان کا انداز اس لحاظ سے اہی معتدل نوعیت کا ہے کہ وہ شرح نگاری کو اولیت دیتے ہیں اور کوشش کرتے ہیں کہ کم سے کم الفاظ و عبارت کے ذریعے شعر کے مرکزی خیال کو گرفت میں لیا جائے ۔ یہ انداز تشریح اس تفصیلی اظہار کے پیرائے سے نسبتاً اس لیے بہتر ہے کہ ٹھوڑے سے قائل کے ۔ ٹھوڑی شعر کے اصل مفہوم کو سمجھ لینا ہے ۔ تفصیل اور پھیلاؤ میں دشواری یہ ہوتی ہے کہ اس میں سے اصل شرح تلاش کرنا مسئلہ بن جاتا ہے ۔ اگر شرح نگاری کا کوئی اسلوب و انداز متعین کیا جائے تو اس میں وضاحت اور پھیلاؤ کے برعکس اختیار و اعتدال ہی کو جگہ دی جائے گی ۔

گو کہ حسرت موہانی نے نظم طباطبائی کی طرح شرح کرتے ہوئے لسانی اور عروضی مسائل نہیں اٹھائے اور نہ لفظوں ہی کے آس قسم کے استعمالات میں پڑے کہ دلی و لکھنؤ کے موازنے کا الزام دھرا جائے اور شاہد یہ حسرت کے ہش نظر بھی نہ تھا لیکن اس کے وجود ان کے شعری ذوق میں زبان و اظہار کی ایک ایسی اہمیت ہے جس کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا اور یہ اسی ذوق اور مزاج کا اثر ہے کہ دیاپور میں جہاں غالب کی شاعری کا جائزہ لیا ہے وہاں لسانی لحاظ سے ذوق کو غالب پر مقدم ٹھہرایا ہے ۔ ان کے الفاظ ہیں کہ :

” زبان کے معاملے میں غالب کے درپاوی ہم عصور میں استاد ذوق سب سے زیادہ محتاط ہیں اور اس لحاظ سے ہمارے نزدیک اگرچہ ہم حیثیت مجموعی ، غالب ، ذوق و مومن سے افضل ہیں، لیکن صرف

اردو شاعری کے لحاظ سے ذوق کا درجہ غالب اور غالب کا مومن
سے بلند ہے۔“

جہاں مہو آ وہ ”اردو شاعری“ لکھ گئے ورلہ مراد ان کی ”اردو
زبان“ ہے۔ گبولکے یہی وجہ فضیلت بن سکتی ہے اور اس میں شک نہیں
کہ ”اردویت“ ہی کو ذوق کا حصہ قرار دیا گیا۔۔۔

حسرت موہانی کی شرح میں ایسے نقائص بھی ہیں جو ان کی شرح کو
ایک بلند مقام عطا کرنے میں مانع ہیں، مثلاً ایک تو انہوں نے بہت
سارے اشعار کو آسان سمجھ کر ترک کر دیا۔ حالانکہ ان کے ترک کردہ
بے شمار اشعار میں شارحین کے درمیان اختلاف ہے۔ چنانچہ صرف ان کی
شرح تفہیم غالب کے لیے ناکافی ہے۔

حامد حسن قاری لکھتے ہیں :

”حسرت صاحب نے شوق اختصار میں بہت سے قابل تشریح اشعار
وہسے ہی چھوڑ دیئے ہیں۔ قابل شرح نہ ہونے کے یہ معنی نہیں ہیں
کہ شارح ان کو آسانی سے سمجھ گیا یا منتہی و عالم کو سمجھنے
میں دشواری نہ ہوگی۔ اوسط درجے کے ذہنوں اور استعدادوں کو
پیش نظر رکھنا چاہیے۔“

دوسرا ان کے اختصار میں جہاں جامعیت ملتی ہے وہاں کبھی
کبھی ایسا ابہام پیدا ہو جاتا ہے جس سے شعر کا مفہوم واضح نہیں ہوتا۔
عبدالقادر سروری نے بھی اس نقص کی جانب ان الفاظ میں توجہ دلائی
ہے کہ :

”اختصار کے التزام کی وجہ سے بعض اشعار غیر واضح بھی رہ گئے۔
مثلاً ذیل کا شعر کہ :

ساز یک ذرہ نہیں لبض چمن سے بیکار
سایہ لالہ بے داغ صوبدائے بہار

۱۔ دیوان مع شرح - حسرت موہانی ، ص ۱۶ -

۲۔ لند و نظر - حامد حسن قاری ، ص ۳۶ -

اس کی شرح کی ہے کہ ”فیض چمن سے ایک ذرہ بھی ایسا نہیں ہے
حتیٰ کہ لالہ کا سایہ بھی گویا ہمارے دل کا سونپا ہے“۔ ایک اور
بات جو بظاہر ایسا کوئی نقص تو نہیں لیکن حسرت جوئے شارح سے متوقع
امیدوں کے حوالے سے نقص ضرور بن جاتا ہے۔ یعنی یہ کہ انہوں نے
اکثر مقامات پر متقدمین سے غالب اور حالی کی شرح اور ایک جگہ
شوکت میرٹھی کی شرح کو من و عن نقل کیا ہے۔ لیکن بعض ایسے
مقامات پر جہاں ان کی رائے کی ضرورت تھی انہوں نے وہاں بھی رائے
نہیں دی۔ مثلاً مطلع سر دیوان کے بارے میں نظم طباطبائی کے اعتراض
کو اگر رد کرنے کی نہیں تو کم از کم اس پر اپنی رائے دینے کی ضرورت
تھی لیکن حسرت نے بعض غالب کے خطوط سے شرح نقل کرنے کو کافی
خیال کیا، جو کافی نہیں اور اسی طرح دوسرے اشعار کے بارے میں بھی
سکوت اختیار کیا ہے۔

جہاں تک شرح کی صحت کا تعلق ہے۔ تو اس میں ان کا درجہ نظم
طباطبائی سے بڑھا ہوا ہے۔ لیکن یہ ان کی فضیلت نہیں کیونکہ انہوں نے
اکثر ایسے اشعار کو بغیر شرح چھوڑا ہے جس میں غلطی اور اختلاف کا
امکان تھا۔ مثلاً نظم طباطبائی کو اس شعر کے ”مجھنے میں غلطی
ہونی کہ“ :

وایں دیوانکی شوق کہ ہر دم مجھ کو

آپ جانا ادھر اور آپ ہی حیران ہوتا

سیدھا سادہ مجازی مفہوم کا حامل شعر ہے۔ لیکن طباطبائی کو لفظ
”دم“ سے ٹھوکر لگی کہ وہ سیدھی راہ بھول گئے اور لکھا :

”ہر دم یعنی ہر مرتبہ سانس لینے میں اس مبدا حیات وجود کی طرف
دوڑتا ہوں اور اپنی لارسانی سے حیران ہو کر رہ جاتا ہوں“۔

۱۔ ابن الاقوامی غالب میمنار (غالب کے اردو کلام کی شرحیں)

عبدالقادر سرودی، ص ۱۴۱۔

۲۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۲۶۔

حسرت موہانی نے اس شعر کی شرح نہیں لکھی۔ لیکن بعض مقامات پر خود انہوں نے آسان اشعار کی شرح کو سمجھنے میں غلطی کی ہے۔ مثلاً :

لے تو لوں سوتے میں اس کے پاؤں کا بوسہ مگر
ایسی باتوں سے وہ کانر بدگیاں ہو جائے گا

”ایک مطلب اس شعر کا یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اگر محبوب خواب میں آئے اور میں اس کے پاؤں کا بوسہ لے لوں تو وہ بدگیاں ہو کر خواب میں بھی آنا چھوڑ دے گا۔“

ایک تو شرح غلط لکھی ہے کہ محبوب کے سوتے میں پاؤں کے بوسہ لینے کو خواب میں آنے اور اس کے پاؤں کا بوسہ لینے سے تعبیر کیا اور دوسری ادھوری۔ جیسا کہ ان کی شرح کے ابتدائی الفاظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ اگر کوئی اور معنی ان کے ذہن میں ہیں تو اس سے قاری کی وفادارت کی کوئی صورت بہر حال نہیں۔ ان کے برعکس نظم طباطبائی کا یہ اختصار ملاحظہ ہو۔ ”یعنی میری محبت کو پاک محبت بھر نہ سمجھے گا“۔

حسرت موہانی کی شرح میں ایک خاص رنگ جو اس دور کے دوسرے شارحین کے یہاں اس انداز سے نہیں وہ مذہبی رنگ یا سوچ ہے۔ اس میں شک نہیں کہ غالب کی شاعری کے ضمن میں مذہبی مسائل اٹھانے کا گزیر ہیں۔ لیکن حسرت کا یہ خاص مذہبی مزاج ہے جس کے تحت وہ اختلافی اشعار کی شرح کے آخر میں ”واللہ اعلم“ لکھتے ہیں یا مثلاً اس شعر کے آخر میں کہ :

”اگر مسیحا سے مراد عشق اچھا نہ ہو تو
بھر مسیحا کی کیا مزا معاذ اللہ“

-
- ۱۔ دیوان مع شرح حسرت موہانی، ص ۲۶-۲۷۔
 - ۲۔ شرح دیوان اردوئے غالب نظم طباطبائی، ص ۳۷۔
 - ۳۔ دیوان مع شرح، حسرت موہانی، ص ۵۲۔

حسرت موہانی نے نظم طباطبائی کے ہر عکس پوری غزل لکھ کر شرح کی ہے اور ان کے اس انداز کو بعد میں نظامی بدایونی نے اپنایا جو دراصل غالب کے دیوان کے مرتب ہیں لیکن انہوں نے حاشیہ بڑے طبع سے لکھا ہے جس میں انہوں نے مشکل الفاظ اور خیالات کی وضاحت کی ہے جس کی وجہ سے وہ شارحین غالب میں شمار ہونے لگے۔ گو بعض شارحین اب بھی اس بات پر مصر ہیں کہ :

”یہ شرح ، ہرگز شرح کے لفظ نظر سے نہیں لکھی گئی تھی ، بلکہ بعض اردو دیوان غالب کو بعض بعض ناولوں کے ساتھ یہ حسن و خوبی طبع کرنا منظور تھا ، جو فرض بہت اچھی طرح ادا کیا گیا ہے ۔ لہذا یہ زیادہ لوٹس کے قابل نہیں ہے“ ۔

لیکن ہمارے خیال میں خود فاضل شراح کی یہ رائے زیادہ توجہ کے قابل نہیں ہے ۔ کیونکہ اس دیوان غالب اور شرح نے غالب فہم کے ذوق کو نہ صرف وسیع کیا ہے بلکہ آسان بنایا ہے اور اس کا ثبوت اس امر سے بھی ہوتا ہے کہ ہالہوں ہاتھ اس شرح کے ایڈیشن فروخت ہو گئے ۔

نظامی بدایونی نے اپنے ماحذوں میں نظم طباطبائی ، مولانا حسرت اور خود رقعات غالب کا ذکر کیا ہے لیکن یہ عجیب بات ہے کہ وہ مولانا حالی کا نام نہیں لیتے حالانکہ شرح کے مطالعہ سے حالی کے اثرات کا سراغ ملتا ہے ۔ دوسری طرف انہوں نے اپنی شرح کا جواز ان لفظوں میں پیش کیا ہے :

”آن (غالب) کے دقیق اشعار اور فارسی کے رنگ نے یہ ضرورت پیدا کر دی کہ اس کے مطالب کو عام فہم اور آسان بنانے کے لیے دیوان کی شرح لکھی جائے“ ۔

۱ ۔ عنقائے معنی ۔ سرخوش ، ص ۵۰ ۔

۲ ۔ دیوان مع شرح ۔ نظامی بدایونی ، ص ۴۴ ۔

لیکن یہاں وہ یہ وضاحت نہیں کرتے کہ متقدمین شارحین کی شروع کی موجودگی میں ان کی شرح کا کیا جواز ہے۔ کہا شرح لکاری گرنے وقت ان کے سامنے یہ مسائل نہ تھے اور انہوں نے غالب کے کلام کو مہمل نہیں بنایا یا اگر ان میں کوئی خرابی ہے تو کیا ہے یہ اور اسے ہی دوسرے سوالات کا کوئی جواب شرح لطامی سے نہیں ملتا۔ ہاں خود شرح ان تمام سوالوں کا جواب ہے۔

شرح کی ابتداء میں ایک دیباچہ ہے جس کے بارے میں خیر بہاروی کا خیال ہے کہ ڈاکٹر سید محمود کا ماضی لانہ مقدمہ ہے۔ جس نے دیوان اور شرح کو ”خاصے“ کی چیز بنا دیا ہے۔“

لیکن یہ رائے کچھ بہت زیادہ محتاط نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ انہوں نے غالب کی شاعری پر عمدہ بحث کی ہے لیکن بعض اوقات اشعار میں ایسی کھونچاقتانی کی ہے۔ جس مفہوم کا متحمل شعر نہیں ہو سکتا یا کم از کم وہ غالب کے معنی قرار نہیں دے جا سکتے، مثلاً انہوں نے بہت سارے اسے اشعار کو ۱۸۵ء کے المیہ کی پیداوار قرار دیا ہے جو تحقیق ۵۵ء سے پہلے ہیں۔ اس طرح اس شعر کی سماسی شرح ملاحظہ ہو :

جاں فزا ہے باد، جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہو گئیں

”حکومت ہی اصل میں قوہوں کی زندگی کا باعث ہوتی ہے اور جب کسی قوم کو حکومت حاصل ہوگی تو سب کچھ مل گیا اور اس قوم میں زندگی آ گئی۔“

ظاہر ہے اس اطلاق نوعیت کی تشریحات غالب کے اشعار سے زیادہ متعلق ہیں شرح اشعار میں ایک خاص چوز اس روایت کی پیروی ہے

جو دراصل والہ اور شوکت میرٹھی ایسے شارحین نے شروع کی کہ مشکل الفاظ کی لغت شروع میں لکھی جائے۔ حالی، نظام طباطبائی اور حسرت موہانی نے مشکل الفاظ کی تشریح نہیں کی حالانکہ یہ ایک بہتر طریقہ تھا اور اس سے شعر کے مفہوم کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے اس کے علاوہ بھی نظامی نے بعض ایسی احتیاطوں کا ذکر کیا ہے جو کسی دوسرے شارح کے ہوش نظر نہیں رہیں۔ مثلاً مرکب الفاظ کو الگ الگ لکھا گیا ہے۔ لیکن کثات کی صحت اور الفاظ کی لکھاوٹ و نشست پر بھرپور توجہ دہنے کے باوجود بعض غلطیاں بھر بھی موجود ہیں۔ لیکن اس کے باوجود وہ دوسرے مرتبین سے بہر حال صحت لیے ہوئے ہیں اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ انھوں نے دیوان مرتب کرنے وقت بے شمار نسخوں سے مدد لی اور محنت کی۔

نظامی نے متقدمین شارحین کی شرح میں اغلاط کی جالب موقع و محل کے مطابق اشارہ کیا ہے۔ چنانچہ کہیں کہیں جوانی نوعیت کی شرح لکھنے کا انداز ملتا ہے۔

مثلاً نظم طباطبائی نے اس شعر پر کہ :

یہ لیم غمزہ ادا کر حق ودیعت لال
لہام پردہ زخم جگر سے خنجر کھنچ

اعتراض کرتے ہوئے لکھا تھا :

”لہام سے خنجر یعنی الف لکال ڈالنے سے لیم کو ہنا مگر اس خنجر سے معنی کا بھی خون ہو گیا“۔

نظامی نہ تو اس اعتراض کو رد کرتے ہیں اور نہ اس کی وضاحت کرتے یا صحیح کہتے ہیں۔ البتہ تعریف اس طرح سے کرتے ہیں کہ جیسے نظم آن کے ذہن پر سوار ہو۔ ”غمزہ کے معنی آئینہ سے اشارہ کرنے

کے ہیں۔ اس لیے ہم وا آنکھوں سے اشارے کے لیے ”نیم غمزہ“ غالب نے استعمال کیا ہے۔ نہایت بلیغ مضمون ہے۔ ہم و لیام کی صنعت بجائے خود قائم رہے اور شعر کا مطلب بھی موجود ہے۔

ایکن حقیقت یہ ہے کہ خود انہوں نے مطالب شعر کی فہم میں جو غلطیاں کی ہیں وہ اس سے کہیں زیادہ بڑی ہیں جو الہیں دوسروں کے یہاں نظر آتی ہیں، مثلاً اس شعر کو تو وہ بالکل نہ سمجھ سکے اور ان سے قبل شارحین مثلاً نظم طباطبائی اور حسرت موہانی بھی شاید ہورے طور پر شعر کو واضح نہ کر سکے۔ نظامی کی شرح ملاحظہ ہو :

من اے غارت گر جنم وفا سن
شکست قیمت دل کی صدا گیا

”شکست دل“ کو شاعر نے ”شکست قیمت دل“ سے تعبیر کیا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ شکست دل کی صدا اگر تجھے اچھی معلوم ہوتی ہو تو دل شکست کہے جا اور یہ صدا سننے جا۔“

یہاں شارح واضح طور پر ”شکست قیمت دل“ کی ترکیب کو نہ سمجھ سکے اور ”صدا معلوم“ کا مفہوم بھی ان کی گرفت میں نہ آیا اور صحیح شرح کرنے سے قاصر رہے۔“

ہورے دیوان غائب میں سے الہوں نے صرف ایک شعر کے بارے میں لکھا ہے کہ :

”خیال کے اعتبار سے یہ شعر کلام غالب کے ہاں سے گرا ہوا ہے اور مارے دیوان میں صرف ایک شعر ہے۔“

-
- ۱۔ دیوان مع شرح، نظامی بدایونی، ص ۶۸۔
 - ۲۔ دیوان مع شرح، نظامی بدایونی، ص ۲۰۔
 - ۳۔ تقابلی مطالعہ اشعار شرح میں ملاحظہ کیجیے۔
 - ۴۔ دیوان مع شرح، نظامی بدایونی، ص ۴۸۔

اور وہ شعر یہ ہے :

ہنرمیں میں گذرتے ہیں جو گوجے سے وہ میرے
گندھا بھی کہاروں کو بدلنے نہیں دیتے

نظامی کی شرح چونکہ بنیادی طور پر ”حاشیہ“ لکھنے کے خوال سے جنم لیتی ہے اس لیے اس میں اختصار نمایاں ہے اور اس اختصار کی روایت میں وہ حسرت کے بمائل ہیں۔ لیکن حسرت کے برعکس انہوں نے تقریباً تمام اشعار کی وضاحت کی ہے اور خاص طور پر مشکل اشعار کی وضاحت بہ تفصیل کی ہے۔ لہٰذا حسرت موہانی کے برعکس انہوں نے کلام غالب کے فکری اور فنی دونوں پہلوؤں پر اکثر مقامات پر اپنی آرا کا اظہار کیا ہے اور اکثر مقامات پر نظم طباطبائی کی طرح کلام کی لطایف اور معنویت کو سراہا ہے۔ بعض اوقات میں ایک اشارے سے معنی کی جالب خوبی سے اشارہ کرتے ہیں کہ مفہوم واضح ہو جاتا ہے، مثلاً :

دل لکا کر لک گیا آن کو بھی تنہا بیٹھنا
بارے اپنی بے کسی کی ہم نے ہائی دادیاں
”لک گیا۔ مرض لک گیا ہے“۔

ظاہر ہے کہ محض اس اشارہ سے مفہوم واضح ہو جاتا ہے۔ لیکن بعض اوقات جہی اختصار، مفہوم کو گہرے میں لہنے سے قاصر رہتا ہے :

ہیں زوال آمادہ، اجزا آفرینش کے تمام
سہر گردوں ہے چراغِ راہ گذار ہادیاں
”زوال آمادہ“ آمادہ زوال ہے“۔

شعر چونکہ مشکل ہے اس لیے محض ایک لفظ کے معنی بیان کر دینے یا ترکیب کو آلت دینے سے مفہوم واضح نہیں ہوتا۔ چنانچہ وہی اختصار جو پہلے خوبی تھی، یہاں عیب بن گیا۔

۱۔ دیوان مع شرح۔ نظامی ہدایونی، ص ۹۰۔

۲۔ دیوان مع شرح، نظامی ہدایونی، ص ۹۰۔

شرح نگاری میں لفظی اور معنوی خوبیوں کی جانب اس انداز سے کہ :

”اس شعر کی ترکیب لفظی ”ہر لطف ہے“۔“

یا یہ شعر بھی اعلیٰ درجے کا اخلاق شعر ہے :

نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
 سبِ فراق سے روز جزا ”زیادہ“ نہیں
 ہتکامہ ”زبونی“ ہمت ہے انفعال
 حاصل نہ ”گیجے“ دہریے عیب ہی کیوں نہ ہو

جیسے اشارے اور آراء ملتی ہیں لیکن زیادہ تر ان کی توجہ شعر کی لفظیات کی جانب رہتی ہے اور یہ لسانی اثرات نظام طباطبائی کی روایت کو مضبوط کرنے والے ہیں۔ لیکن نظامی کے بعد جس شارح نے واضح طور پر غالب کو ایک مزاج کے حوالے سے سمجھنے کی روایت قائم کی اور جو بعد میں دوسرے شارحین کے یہاں پروان چڑھی وہ مولانا سہا بلند شہری ہیں۔ مولانا سہا کی شرح کے بارے میں یہ جانے کس ترنگ میں مولانا عبدالباری آسی نے یہ جملہ لکھ دیا کہ :

”میں تو اتنا ہی عرض کر سکتا ہوں کہ مولانا سہا کو غالباً کوئی کام نہ تھا تو یہ شرح لکھ ماری“۔“

لیکن یہ رائے حقیقت سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔ مولانا سہا کی شرح میں مفہوم کی وضاحت، صراحت، مشکل الفاظ، محاورات اور تراکیب کی وضاحت، ایک ایسی چیز ہے جو ان سے قبل دوسری شرحوں میں نہیں ملتی۔ انہوں نے مشکل الفاظ کے معنی لکھنے کا وہ انداز جو نظامی نے عہدِ اربع میں اپنایا، کو زیادہ اہمیت دی اور اس کی وجہ سے مرغوش کو لکھنا پڑا کہ :

”اس شرح میں اشعار غالب کے جو مشکل الفاظ پر جگہ نظر آتے ہیں ان کے معنی ہوضاحت بیان کر دیتے ہیں، اور اسی وجہ سے یہ شرح طلبائے ہنجاب میں زیادہ مقبول ہو چکی ہے۔“

مولانا سہا نے شرح کی ابتدا میں ایک مقدمہ بھی لکھا ہے۔ جس کی ابتدا ہی ڈرامائی انداز میں ہوئی ہے :

”دلائل کی ضرورت نہیں۔ مشاہیر کے اقوال اقل کر کے پڑھنے والوں کو مرعوبہ کرنا عبث ہے۔۔۔۔“

مقدمہ میں ہی انہوں نے شاعری اور دوسرے علوم و فنون مثلاً مصوری اور فلسفہ وغیرہ کا موازنہ کیا ہے۔ اور شاعری کی افضلیت کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ علاوہ ازیں غالب کا دوسرے شعراء سے موازنہ کرنے کی جو روایت حسرت موہانی سے شروع ہوتی ہے، یہاں بھی نظر آتی ہے۔ حسرت موہانی نے گو کہ موازنہ کیا ہے لیکن ان کے موازنہ میں اعتدال اور توازن ہے اور مزید یہ کہ عبارت و انداز بیان بھی معتدل ہے۔ لیکن مولانا سہا کے انداز میں شدت اور انتہا پسندی نمایاں ہے۔ وہ غالب کے سامنے کسی ادیب و شاعر کی حیثیت و اہمیت کے قائل نظر نہیں آتے۔ ملاحظہ کیجئے :

۱۔ متقدمین شعرا اور غالب : ”غالب سے پہلے میر۔ سودا اور خواجہ میر درد اردو شاعری کے تین نامور اساتذہ گزرے ہیں۔ لیکن غالب کا مرتبہ باعتبار جامعیت مضمون کے ان تینوں سے بلند ہے۔“

۲۔ معاصرین غالب : ”اب معاصرین غالب پر نظر ڈالو تو ان میں صرف مومن اور ذوق قابل ذکر ہیں، جن میں سے مومن کی خصوصیت شعر محض رنگین نوائی ہے اور ذوق کی خصوصیت شعر محاورہ نگاری، یہ تمام خصوصیتیں جب غالب کے مضامین عالیہ کے سامنے آتی

ہیں تو خصوصیتیں نہیں رہیں۔“

۱۔ متاخرین شعرا : ”امیر کا کلام کوئی عیب نہیں رکھتا اور داغ صاف گو اور بے عیب لکار ہیں رداغ اور امیر کی یہ خصوصیات سہا کی اپنی تشخص ہیں۔“

گوہا غالب کو اس آخری عہد تک مدارج بلندی حاصل ہے اور میر سے لے کر داغ و امیر تک کی تاریخ شعر میں ، ایک نمایاں ترین حیثیت پر متمکن ہے۔“

الہوں نے محض اردو شعرا پر ہی غالب کی برتری ثابت نہیں کی بلکہ دوسری زبانوں کے شعراء مثلاً فردوسی اور عمر خیام وغیرہ کو بھی وہ غالب کے مقابلہ میں ہبیج خیال کرتے ہیں اور یہی نہیں کہ الہوں نے شعراء کے موازنہ میں غالب کی برتری کو قائم کیا ہے ، بلکہ الہوں نے نثر نگاروں کی صف میں بھی شدید رد عمل کے تحت ان کو مر سید اور حالی پر فائق قرار دیا ہے :

”وہ زبان جو غالب نہایت فصیحانہ قوت سے ، اپنے خطوط اور بعض محزوں میں استعمال کر گیا ہے ، اہ لو موای بعد حسین آزاد کو نصیب ہوئی ، نہ حالی کو اور نہ مر سید مرحوم کو ؛ جن کو آج کل کے لوگ آئمہ زبان کی طرح مانتے ہیں۔“

طرفداری غالب کے اس رجحان کے تحت الہوں نے کلام غالب کو بنجوری کے انداز میں جو اہمیت اور مقام دیا ہے اس کو تو گوارا کیا جا سکتا ہے کیونکہ غالب کے فنکار ہونے میں تو کسی کو کلام نہیں لیکن

۱۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۱۷۔

۲۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۱۷۔

۳۔ ابن الاقوامی غالب سیمینار ، غالب کے اردو کلام کی شرحیں ، سروری ، ص ۱۳۳۔

۴۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۱۱۔

اس تراک میں الہوں نے حقائق کو بھی مسخ کرنے کی کوشش کی ہے یا پھر یہ ان کی قارستانی فکر ہے کہ وہ ایسا سمجھتے ہیں مثلاً ان کا یہ کہنا ”اگر غور سے دیکھا جائے تو غالب کے سارے سروچہ دیوان میں مشکل سے پندرہ ہمس ہی اشعار ایسے ملیں گے جن کو مشکل کہا جا سکتا ہے ، اور اس کے دیوان کے بیشتر حصہ کو طلسم اشکال قرار دے دینا بڑا ہی ظلم ہے“۔

مولانا سہا کا یہ بیان حقیقت کے اس لیے خلاف ہے کہ اگر پندرہ ہمس اشعار ہی مشکل تھے تو پھر سارے دیوان کی شرح کرنی کیا ضروری تھی ۔

مولانا سہا کی شرح کی خاص بات دراصل انکی اپنی ذہنی افتاد طبع کے وہ اثرات ہیں جن کے تحت وہ اشعار کو متصوفانہ تاویلات دیتے ہیں ، اس سے قبل اس نوعیت کا رجحان کسی شارح کے یہاں نظر نہیں آتا ۔ البتہ بعد میں یہ روایت بن گئی اور بے خود دہاوی اور ہرشف سلیم چشتی نے خاص طور پر اس کو قبول کیا ۔ یہ اندر نگاہ اگر ایک حد کے اندر رہے تو کوئی محبوب بات نہیں اور غالب کا وحدت الوجودی پس منظر اس کو قبول بھی کرنا ہے لیکن مولانا سہا کے یہاں یہ نئے ضرورت سے زیادہ نظر آتی ہے چنانچہ بعض ایسے اشعار جو واضح طور پر مجازی سطح کے حامل ہیں الہوں نے ان اشعار کو بھی متصوفانہ رنگ میں رنگ دیا ہے ، کسی شعر کے مفہوم کا غلط یا صحیح ہونا ایک الگ چیز ہے لیکن یہ کہ اشعار کے پس منظر کو ہی بدل ڈالا جائے ، ایک موضوعی نقطہ نگاہ ہے اور شارح کو اسے تعصبات کے اثرات سے شرح کو بھالا چاہیے کیونکہ اس میں خرابی یہ ہے کہ شعر کے مجموعی فکری نثر کو تبدیل کر دیتا ہے ۔ چنانچہ بعض ایسے اشعار کو بھی الہوں نے وہ تاویل دی ہے جو کسی صورت اس کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے مثلاً :

یوسف اس کو گہوں اور کچھ نہ کہے خیر ہوتی
کر بگڑا ہٹھے تو میں لائقِ تعزیر بھی تھا

یہاں ان کی تاویل ملاحظہ ہو :-

”جمال یوسفی سے اس حسنِ مطلق کی تمثیل توہین ہے ۔ میں اس غلط
تشبیہ کا مجرم ضرور تھا“ ۔

اور نظم طباطبائی کا یہ ارشاد :- یعنی اس بات پر وہ اگر بگڑے کہ
تم نے مجھے غلام بنایا تو جائز ہے“ ۔

ملاحظہ فرمائیے کہ کہاں یوسف کی تشبیہ حسنِ مطلق سے اور
کہاں اس کا مفہوم غلام ہونا — زمین آسمان کا فرق ہے ۔

یعنی بعض محبوب کو غلام ہی نہیں کہا — یوسف کہہ کر
ہلکے حسنِ یوسف کی رعایت سے اس کو گویا یوسف جیسا حسین قرار دیا
ہے حالانکہ وہ یوسف سے زیادہ حسین ہے ، گویا شعر کی معنویت یوسف
کی رعایت سے دہرے مفہوم کی حامل ہے ، غلام ہونا اور حسنِ یوسفی
والے معنی کو اولیت بھی حاصل ہے یعنی میں اسے حسن میں یوسف سے
تشبیہ دوں اور وہ کچھ نہ کہے جب کہ وہ یوسف سے زیادہ حسین ہے ۔
محبوب کو یوسف ، یعنی غلام کہنا کچھ زیادہ درست نہیں لگتا ۔ کیونکہ
محبوب کو کبھی کسی نے غلام نہیں کہا اس لیے طباطبائی کے معنی بھی
زیادہ درست نہیں ۔ اسی طرح یہ شعر کہہ :

بوچہ مت رھوائی الداز استغنائے حسن
دمت مرہونِ حنا ، رخسارِ روں غارِ تھا

بجاری معنوں کے بیان کے بعد جب تاویل کرتے ہیں تو خود کو
واضح طور پر ایک مصیبت میں ڈال لیتے ہیں :

-
- ۱ ۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۹۷ ۔
 - ۲ ۔ شرح دیوانِ غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۹۹ ۔

”حسن سے مراد حسن شاہد حقیق ہی ہے ، اور الداز استغنا کا اشارہ صفت تنزیہ کی جانب ہے ۔ اور منا و غار سے شہودِ نمود و خلق تعبیر ہیں اور رموز کے معنی ظہور ، جلوہ ، جلوہ ریزی و تشہیر عام کے ہیں ۔ اب شعر کا مطلب یہ ہو گا کہ کہا کہیں حسن مطاق کے اطلاق و لزہت کی نمود و خلق کے لطیفات و تنزیلات سے کہیں کچھ تشہیر ہونی عبارت کی پیچیدگی کے علاوہ حقیقت یہ ہے کہ ہماری لغت ان معانی کا بوجھ اٹھانے سے قاصر ہے اور یہ ایسی تاویل ہے جو کسی حوالے سے بھی درست قرار نہیں دی جا سکتی ۔ گیولکہ دعت ، رحار ، صا ، غارہ اور ہر رسوائی اسے الفاظ مجازی معنوں کے علاوہ کوئی تعبیر بھول ہی نہیں کرتے“

مولانا مہا کے اس رجحان پر تبصرہ کرتے ہوئے ناصر الدین ناصر لکھتے ہیں :

”یہ بات مشاہدے میں آتی ہے کہ جہاں کوئی تصور کا مسئلہ آتا ہے ، مہا اور ہشتی بحث گوشت طول دیتے ہیں اور ہمیں اوقات بلا ضرورت تدقیق سے کام لیتے ہیں“۔

مولانا مہا نے اشعار کی شرح تفصیل اور وضاحت سے لکھی ہے اور اکثر مقامات پر ان کی زبان نہایت خوبصورت اور دلکش ہے ، اسی طرح اشعار کو بھی بعض مقامات پر نہایت عمدگی سے واضح کرتے ہیں ۔ لیکن یہ کیفیت ابھی ان کی شرح میں کثرت سے دیکھی گئی ہے کہ خود ان کا ذہن اسے بیان کردہ مفہیم کی صحت کو تسلیم نہیں کرتا اور یوں وہ دو دو تین تین محاسب اس انداز میں تحریر کرتے ہیں کہ قاری مزید الجھوؤ کا شکار ہو جاتا ہے مثلاً مطلع سر دیوان کی شرح : ”و انھوں نے دو صفحوں پر لکھی ہے ، کا یہ الداز ملاحظہ فرمائیے کہ کس طرح تکرار سے انھوں نے مفہوم کی قطعیت کو محروم کر دیا ہے ۔“

۱ ۔ مطالب الغالب ، مولانا مہا ، ص ۴۴ ۔

۲ ۔ دیستان غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۳۰۳ ۔

وہ نقش فریادی ہے کس کی شوخی تھریر کا — مولانا سہا :

”ہمنی نقش ہلباس کاغذی کس کی ہمداد تھریر کا فریادی ہے ، یا تصویر
 اپنی سادگی میں کس کی رنگینی ظاہر کرتی ہے یا تصویر اپنی سادگی ،
 بے ثباتی اور کاغذی ہستی پر کس سے داد طلب کرتی ہے یا آدمی
 باوجود حیات مستعار کس کی صنعت و اعجاز خلاق کا ثبوت ہے یا
 آدمی اپنے مصائب گرد و پیش پر کس کا تب تقدیر سے شاکی ہے یا
 آدمی باوجود اپنی نمود بے بود کے کس کرشمہٴ ایجاد پر دلالت
 کرتا ہے ، یا یہ جسم فنا ہوستہ یہ پیولائے ضعیف البہان ، یہ
 قالب خاکی ، یہ کالبہ عنصری کس کے دست و لکین کی صنعت طرازی
 کا مخلوق و مصنوع ہے یا یہ مظہر باین ظہور غالبہ النساءہ کس کے
 جہاں حیات سے دست و گریہاں ہے ، یا اس نقش میں جو عندلیب
 لالہاں ہے وہ کس کل کی شکوہ و شکایت کرتی ہے“۔

مولانا سہا کی اس عجیب و غریب شرح پر منظور احسن عباسی
 تبصرہ کرتے ہیں :

”حرفِ تردید کی اس مکمل گرداں کا ہر صیفہ بجائے خود تذبذب و
 ابہام کا روغن نمونہ ہے ، ہمداد تھریر کا فریادی ، سادگی میں رنگینی
 ہستی کاغذی پر داد طلبی ، حیات کی صنعت وغیرہ کسی خول کو
 لے لیجئے خود شعر غالب سے زیادہ پیچیدہ ہے“۔

تفصیل اور پھیلاؤ کے ماتہ اختصار اور اختصار بے جا کی مثالیں
 بھی ان کے یہاں موجود ہیں اور بعض اوقات تو بعض ایک آدھ لفظ کے
 معنی لکھنے پر اکتفا کیا ہے حالانکہ ایسے مواقع پر ایک آدھ صطر میں
 مفہوم واضح کرنا زیادہ بہتر ہوتا۔

اس میں کو شک نہیں کہ مولانا سہا کے سامنے متقدمین شارحین کی
 شروح موجود رہی ہوں گی کیونکہ مقدمہ میں انہوں نے ایسے لوگوں پر

۱۔ مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۷۰ ۔

۲۔ ادب لطیف ، عذاب نمبر ۶۹ ، منظور احسن عباسی ص ۱۹۲ ۔

تنقید کی ہے جنہوں نے اشعار غالب میں توہینات سے انہیں مشکل بنا ڈالا ہے اور حالی تو ہر حال ان کے مطالعے میں ہوں گے ، کیونکہ حالی کے ملن سے اخذ کردہ اصولوں ، سادگی ، اصلیت اور جوش وغیرہ کو انہوں نے شعر کی خوبی پر تبصرہ کے ضمن میں رد کیا ہے^۱

لیکن نہ تو انہوں نے دوسرے شارحین کی شرح نقل کی ہے ۔ اور نہ انہوں نے کسی کی شرح سے استفادہ کا اقرار کیا ہے (جو کہ اس سے پہلے شارحین کا طریقہ ہے)۔ حوائے ایک آدمہ مقام پر خود غالب کی شرح کے علاوہ ۔ مزید برآں ان کے الفاظ و عبارت سے بھی واضح طور پر کسی شارح کے اثرات کو محسوس کرنا مشکل ہے ۔ ایسے جب وہ بعض اشعار کے مفہیم بیان کرتے ہیں اور جس رخ پر لے جاتے ہیں تو طباطبائی کا خیال ذہن میں ضرور ابھر آتا ہے ۔

مولانا سہا نے گو مقدمہ میں دافعِ غالب کا فریضہ سرانجام دیا ۔ لیکن شرح میں یہ کیفیت نظر نہیں آتی ۔ وہ غالب کے اشعار کی حسن و خوبی یا خاسی وغیرہ کے بارے میں خاموش رہتے ہیں ۔ یہ ان کا ایسا رویہ ہے جو ان کے پیش رو شارحین میں نہیں اور ان کے متصل شرح بے خود دہاوی بھی ان سے بالکل الٹ رویے کا اظہار کرتے ہیں ۔ بے خود دہاوی نے جابجا غالب کے اشعار کی تعریف و تحسین کا انداز اپنایا ہے ۔ تاہم ان کا یہ ستائشی انداز بہتات کی وجہ سے اثر کھو بیٹھا ہے ۔ نظم طباطبائی اگر اعتراض کرتے ہیں تو ان کی تعریف کی بھی اتنی ایک اہمیت تھی ۔ لیکن بے خود دہاوی چونکہ سراہہ سر تسلیم خم ہیں ، اس لیے وہ طنطنہ نہیں جو نظم کے یہاں نظر آتا ہے ۔ نظم اور دوسرے شارحین کے اس رویہ کا تقابل کرتے ہوئے نظم طباطبائی کی مقالہ نگار لکھتی ہیں :

”غالب کے سارے شارحین غالب سے بے انتہا مرعوب ہیں ۔ جس سے ان کے اسلوب شرح میں ایک بفعالی لہجہ پیدا ہو گیا ہے

لیکن طباطبائی کے یہاں یہ انفعالی کیفیت نہیں۔ بلکہ اپنے حرقان (Appreciation) پر انہیں اعتقاد ہے۔“

ویسے بھی یہ شرح دراصل نظم طباطبائی کے جواب میں لکھی گئی ہے۔ چنانچہ بجا طور پر یہ نظم طباطبائی کی لکھنوی دبستان کی شرح کے مقابلہ میں دہلوی دبستان کی شرح ہے۔ دیباچہ انگر آغا طاہر نبیرہ آزاد لکھتے ہیں :

”مرزا غالب دہلی کی جان ، اردو کی جان ، پھر اب تک کسی دہلی والے نے شرح نہیں لکھی۔“

چنانچہ دہلی والے نے بھی دفاعِ غالب کے فریضہ کو اپنے اوپر لازم جان کر صفحہ اول ہی سے اس کا اظہار شروع کر دیا۔ نظم طباطبائی نے مطلع مر دیوان کو بے معنی قرار دیا تھا۔ بے خود لکھتے ہیں :

”شاعر کے تخیل بلند اور غیر معمولی جدت کا ثبوت کامل ہے ، میری رائے میں شعر معنی خیز اور خیال اچھوتا ہے۔ اس شعر کو بے معنی کہنا انصاف کا خون گرتا ہے۔“

بے خود دہلوی نے ساری شرح میں یہی انداز اپنایا ہے۔ انہوں نے کہیں بھی نظم طباطبائی کا لم نہیں لیا اور مولانا حالی اور غالب کے سوا کسی دوسری شرح کو نقل بھی نہیں کیا لیکن جوانی الدال موجود ہے۔ اور نظم کے اعتراضات کا جواب دیے کی تو کم لیکن محض شعر کی تحسین کرنے کی زیادہ کوشش کی ہے۔ اسی دہلویت کے زیر اثر انہوں نے غالب کے بیشتر اشعار کی تعریف کی ہے اور اسی کے زیر اثر انہوں نے غالب کے لیے مودبانہ انداز بیان اختیار کیا ہے۔ نظم طباطبائی اور حسرت موہانی شعر کی شرح شروع کرنے سے قبل لکھتے ہیں کہ : ”کہتا ہے“

۱۔ نظم طباطبائی۔ ڈاکٹر اشرف رفیع ، ص ۱۴۴۔

۲۔ شرح دیوانِ غالب ، مرآۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۶ ، ۷۔

۳۔ شرح دیوانِ غالب۔ مرآۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۱۰۔

جب کہ بے خود دہلوی نے تقریباً تمام اشعار شروع کرنے سے قبل ”ارماتے ہیں“ تحریر کیا ہے ۔ یہی انفعالی انداز ہے جو سب سے زیادہ بے خود میں ہے ۔

شرح کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے نظم طباطبائی کی شرح کو سامنے رکھ کر شرح لکھی ہے اور بہت زیادہ فائدہ اٹھایا ہے ۔ یہ کچھ انہیں ہر منحصر نہیں ، تمام شارحین کا یہ حال ہے اور صورت حال یہ ہے کہ نظم طباطبائی کو پڑھے بغیر تو شرح بھی نہیں کی جا سکتی ۔ بقول ناصر الدین ناصر

”یہ شرح بلاشبہ اسے مقام کی حامل ہے کہ اس کے بعد سے اب تک کسی شارح نے بھی نظم طباطبائی کے بغیر اس میدان میں قدم رکھنے کا حوصلہ نہیں کیا ۔“

لیکن بے خود دہلوی نے اتنے اہم ہر ہر استفادہ کے باوجود اسے صرف یہ کہ بغیر نام لیے ان پر اعتراضات کیے ہیں بلکہ معمولی سا اعتراف بھی استفادہ کا نہیں کیا ۔ شرح کے تقابلی مطالعہ سے صورت حال یہاں تک سامنے آتی ہے کہ انہوں نے اکثر اشعار کے مطالب تو نظم طباطبائی والے ہی تحریر کیے ہیں بلکہ یہاں تک بھی کیا ہے کہ بعض چند لفظوں کے الٹ پھیر کے ہمہ انہیں کے الفاظ میں بغیر حوالہ کے وہی مطالب لکھ دیے ہیں ۔ ظاہر ہے یہ رویہ دیانت داری کے خلاف ہے ؛ ملاحظہ ہو ایک دو اشعار کی شرح جس سے بے خود دہلوی کے اس انداز کا سراغ لگایا جا سکتا ہے :

از مہر تابہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کو دوش جہت سے مقابل ہے آئینہ

بے خود دہلوی فرماتے ہیں مہر سے ذرہ تک عالم میں ، رخ و رخ اور دل و دل آپس میں آئینہ ہیں ، آس کو اس میں ، اس کو آس میں اپنی ہی صورت نظر آتی ہے ، مطلب یہ ہے کہ

سارا عالم متحد بہ وجود واحد ہے اور ایک ذات کو دوسری ذات سے غیریت نہیں ہے یہ اس کو اپنے آپ میں اسی طرح دیکھتا ہے جس طرح آئینہ میں کوئی اپنی صورت دیکھے۔ جب یہ حال ہے تو طوطی شش جہت میں سے جس طرف منہ کرے یہ آئینہ اس کے سامنے موجود ہے۔ طوطی کی مثال آئینہ سے استعارتاً لکھی گئی ہے، مراد اس بیان سے وہ صوفی شخص ہے جس کو یہ اتحاد باہمی دکھائی دیتا ہے اور وجد و حال کی حالت میں لمرۃ اناء الحق بلند کرتا رہتا ہے۔“

یہ شرح اور اس کا اسلوب بے خود دہلوی کے مجموعی الداز سے مختلف ہے، یہ الداز جس میں علمیت کی جھلک بھی ہے اور مشکل ہندی کا عنصر بھی نظم طباطبائی ہی سے خاص ہے، ملاحظہ ہو اسی شعر کی شرح۔

نظم طباطبائی : ”یعنی عالم میں رخ و رخ اور دل و دل باہم دگر آئینہ ہیں۔ یعنی اس کو اس میں اپنی صورت دکھائی دیتی ہے اور اس کو اس میں۔ غرض یہ ہے کہ سارا عالم متحد بہ وجود واحد ہے اور ایک کو دوسرے سے غیریت نہیں، یہ اس میں اپنے تئیں اس طرح دیکھتا ہے جیسے آئینہ میں کوئی دیکھے۔ جب یہ حالت ہے تو طوطی جس طرف رخ کرے آئینہ سامنے موجود ہے۔ طوطی محض استعارہ ہے، مراد اس سے وہ شخص ہے جسے یہ اتحاد دکھائی دے اور وجد و حال میں ترانہ الاء الحق بلند کرے۔“

دواؤں شروع کے تقابل سے واضح ہوتا ہے کہ بے خود دہلوی نے محض چند الفاظ تبدیل کر کے مخرج کو بغیر حوالے کے نقل کیا ہے۔ اس

۱۔ مرآۃ الغالب، بے خود دہلوی، ص ۱۵۴، ۱۵۵۔

۲۔ شرح دیوان غالب، نظم طباطبائی، ص ۱۶۸-۱۶۹۔

مطالعہ کے لیے صرف ایک شعر کی شرح مزید لکھی جانی ہے۔ غالب کی ایک غزل جس کا مطلع ہے

مسجد کے زہر مایہ خراہات چاہئے
بھوں پاس آنکھ قبلہ حاجات چاہئے

میں ایک قطعہ ہے :

سر پائے خم یہ چاہئے ہنگامِ بے خودی
رو سوئے قہارِ ولتِ مناجات چاہئے
یعنی بحسبِ گردشِ ہوالہ صفات
عارف ہمیشہ مست میرے ذات چاہئے
اشو و نما ہے اصل سے غالب فروع کو
خاموشی ہی سے لکھے جو بات چاہئے

اس کی تشریح ملاحظہ ہو :

بے خود دہلوی : ”اس سارے قطعہ میں تصوف کے خیالات کو بالذہا ہے اور ان شعروں میں یہ تین باتیں بیان کی ہیں ، پہلی بات یہ ہے کہ تمام عالم اجسام کا مبدأ جسم و شکل سے منزہ ہے اور اس عالم ظہور سے باہر ہے جس طرح درخت کی شاخیں خواہ وہ کتنی ہی گیوں لہ ہوں ، لیکن سب کی سب جڑ سے بھوٹ کر نکلتی ہیں ۔ مگر ان کی جڑ پوشیدہ ہے ۔ دوسری مثال یہ ہے کہ ہر بات خاموشی سے لکھی ہے یعنی اس کے معنی اول ذہن میں گزرتے ہیں بعد ازاں اس سے بات پیدا ہوتی ہے اور خود معنی پوشیدہ ہیں ۔ تیسری مثال یہ ہے کہ چمن میں بہت سے رنگوں کے پھول کھلے ہوئے ہیں اور ہر رنگ کے پھول سے بہار کا وجود ثابت ہوتا ہے ۔ اور یہاں بہار خود آنکھوں سے نہاں ہے ۔“

نظم طباطبائی : ” اس قطعے کا مطلب یہ ہے کہ تمام عالم اجسام کا مبدأ جسم و جسامت سے منزہ ہے اور اس عالم سے باہر ہے ۔ جیسے درخت کی شاخیں سب جڑ سے بھوٹ کر لگتی ہیں لیکن جڑ وہی ہوتی ہے ۔ دوسری تمثیل یہ ہے کہ جو بات ہے وہ خاموشی ہی سے لگتی ہے ۔ یعنی پہلے معنی اس کے ذہن میں آئے ، کہیں اس کے بعد اس سے بات پیدا ہوتی ہے اور خود معنی پوشیدہ ہیں ۔ تیسری تمثیل یہ ہے کہ باغ میں رنگ رنگ کے پھول ہیں اور ہر رنگ میں وجود بہار کا اثبات ہوتا ہے ۔ اور خود بہار آنکھوں سے اوجھل ہے ۔“

اس شرح کی دہلویت کا ایک اور رخ جو دراصل شرح کا دوسرا جواز بھی ہے بقول آغا طاہر ابیرہ آزاد یہ تھا :

” حضرت بے خود صاحب کی شرح زیادہ تر اس خیال سے چھپوائی گئی ہے کہ شاعرانہ ترکیبیں ، زبان کے اکتے ، دلی والوں کا خاص طرز ادا ، عشقیہ جذبات اب ہم فہم ہو جائیں ۔“

لیکن بے خود دہلوی نے شرح میں یہ فریضہ پوری طرح سے سرانجام نہیں دیا ۔ اکثر مقامات جہاں نظم طباطبائی نے دلی اور نکھنؤ کے محاورہ اور زبان کے استعمال کا فرق ظاہر کیا ہے یا الفاظ کے متروک ہونے کے بارے میں لکھا ہے ان مقامات پر بے خود خاموشی سے گزر جاتے ہیں ۔ چنانچہ یہ شرح نظم طباطبائی کی شرح کی طرح دہلوی زبان یا روزمرہ محاورہ کی توجہانی کرتے ہوئے لسانی الداز کی شرح نہیں کہی جا سکتی ۔ البتہ اس پر اپنے متصل پیش رو مولانا سہا کے اثرات بہت گہرے ہیں ۔ (یہ اثرات مزاجی اعتبار سے ہیں شرح سہا کے مطالعہ کا نتیجہ نہیں)

بے خود دہلوی کے یہاں تصوف کے افکار کا غلبہ موجود ہے ۔ لیکن مولانا سہا کی طرح اس میں نہ تو شدت ہے اور نہ ہی بے خود کے اس

۱ ۔ شرح دیوان اردوئے غالب ۔ نظم طباطبائی ، ص ۱۷۲ ۔
۲ ۔ سرہ القالب ، دیباچہ (آغا طاہر ابیرہ آزاد) ، ص ۸ ۔

رخ پر مولانا مہا کے ناگوار اثرات محسوس ہوتے ہیں۔ بے خود نے کسی شارح سے استفادے کا ذکر نہیں کیا لیکن نظم طباطبائی کے اثرات تو نہایت واضح ہیں۔ البتہ مولانا مہا کی شرح شاید ان کی نگاہوں سے نہیں گزری اس لیے بعض ایسے مقامات جہاں مولانا مہا نے تاویل الذاہر اختیار کرتے ہوئے شرح کا رخ حقیقت کی جانب موڑا ہے وہاں بے خود کے یہاں تاویل نہیں۔ لیکن خود انہوں نے واضح طور پر بعض مجازی رنگ کے حامل اشعار کو حقیقی رخ دہنے کی کوشش کی ہے مثلاً :

منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں
زاف سے بڑھ کر لقب اس شوخ کے منہ پر کھلا

”مشتوقِ حقیقی کا حسنِ دلفریب کس نے دیکھا ہے باوجود اس
قدر ہردوں کے جو ظہور و تجلیاتِ قلبِ عشاق پر ہو رہا ہے وہ
ایسا ہے کہ اس کی صفت بیان ہو ہی نہیں سکتی۔“

۔۔۔ زاف ، لقب اور شوخ جیسے واضح الفاظ کی موجودگی میں اس
شعر کی تشریح حقیقی رنگ میں کرنا ، ان کے تصوف کی جانب بڑھے ہوئے
رجحان کا عندیہ ہے ۔ علاوہ ازیں دوسرے تمام شارحین نے اس کو مجازی
رنگ ہی تک محدود رکھا ہے ۔ اسی طرح ایک اور شعر جس میں ایک
لفظ سے نظم طباطبائی کو دھوکا ہوا تھا ، بے خود کے یہاں بھی نظم کی
اس غلطی کے اثرات محسوس ہوتے ہیں ۔

وائے دیوانگی شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جالا ادھر اور آپ ہی حیراں ہولا

”مشتوقِ حقیقی کا مشتاق حال ہو کر اپنی خودی سے گذر جاتا ہوں
اور لارمائی کی وجہ سے حیراں ہو کر سوچتا رہ جاتا ہوں کہ میں
کہاں اور اس کا دیدار کہاں ؟“

۱۔ مرآۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۲۱۔

۲۔ مرآۃ الغالب بے خود دہلوی ، ص ۲۸۔

اس سیدھی مادھی مجازی سطح کے حامل شعر میں بے خود گو نظم کی تقلید میں تاویل کرنی پڑی جب کہ تمام دوسرے شارحین نے اس کو مجازی رنگ میں لیا ہے۔ اور محبوب کے کوچے کی جالب جانا اور لا کام رہنا مراد لیا ہے شاید ایسے ہی مواقع کے لئے آئی نے کہا :

”مطالب میں اضافہ ضرور ہے مگر اپنے زعم میں بعض جگہ کچھ کا کچھ کہہ گئے ہیں۔“

جہاں تک بے خود دہاوی کی زبان اور اسلوب کا تعلق ہے یہ نہایت مادہ اور آسان ہے۔ یہ دراصل اس لسانی رویہ کی یاد دلاتی ہے جو میرامن سے شروع ہوتا ہے کیونکہ مقابل میں نظم طباطبائی کی زبان اپنے ہم وطن، ہیش رو، رجب علی ایک سرور کی طرح ہی دقیق، مشکل اور حالانہ رنگ کی ہے۔ ایسے مقامات جہاں نظم طباطبائی تصوف اور فلسفہ کی اصطلاحات میں گفتگو کرتے ہیں طرح، شعر سے مشکل ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں نظم کے الدار بیان میں قدرے کمہنگی کا احساس بھی ہوتا ہے جب کہ دوسرے شارحین کے یہاں یہ صورت نہیں۔ حسرت کی زبان بھی بے خود کے اسلوب کا ہیش خیمہ فراہم جا سکتی ہے۔ البتہ اپنے متصل ہیش رو مولانا سہا کے اثرات ان پر نہیں کیونکہ سہا کی زبان گو بے خود سے نسبتاً کم آسان ہے لیکن اس میں دلکشی اور رعنائی ہے۔ قبلی لسانی کا سا اسلوب سہا کے یہاں قدرے کم سطح پر نظر آتا ہے۔ بے خود کی زبان کے بارے میں افسر صدیقی امر وہوی کا خیال ہے :

”بے خود کی شرح بہت آسان زبان میں لکھی گئی ہے، اس لیے عام لوگوں کو اس کے سمجھنے میں کوئی دقت ہیش نہیں آتی۔“

عبدالقادر سروری اہی بے خود کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”بے خود کے زمانے میں اور ہم سے قریب تر زمانے میں غالب

۱۔ مکمل شرح دیوان غالب۔ عبدالباری آسی، ص ۳۰۔

۲۔ فومی زبان۔ شارحین غالب، افسر صدیقی امر وہوی اہریل ۱۹۶۹ء، ص ۳۰۔

کی شاعری کو صحیح شعور کے ساتھ سمجھانے کے لیے بے خود سے بہتر سخن سنج اور سخن فہم شاید ہی میسر آ سکتا تھا۔ بے خود کی صلاحیت پسند طبیعت نے بہت ہی سلاست اور صفائی سے اشعار کے مطلب کو پیش کیا ہے اور ترگیبوں اور محاوروں کو بھی سمجھانے کی کوشش کی۔۔۔“

بے خود کے ہارے میں یہ آراء مجموعی طور پر غلط نہیں لیکن یہ باتیں زیادہ تر ان کی شرح کے اس حصہ سے متعلق ہیں جہاں انہوں نے غالب کے سادہ اور آسان اشعار کی تشریح کر رکھی ہے۔ مشکل اشعار کی شرح میں یا تو وہ نظم طباطبائی کی دقیق زبان ہی تھوڑے سے لفظی تغیر سے نقل کرتے ہیں یا پھر شعر کے مفہوم کو ہی گرفت میں نہیں لے سکتے۔ یہ وہ مجموعی صورت حال ہے جس کی وجہ سے دہلوی دبستان کی یہ نہ نندہ شرح، نظم طباطبائی کی نکوئی دبستان کی شرح کے مقابل کم اور چھوٹی معلوم ہوتی ہے نظم طباطبائی کے اعتراضات ہوں یا تحسین۔

عالم، دونوں میں علم کی جاننداری ہے جب کہ بے خود کے دفاعِ عالم میں عقیدت کا پہلو زیادہ اور علم و عقل کا کم ہے۔

بے خود کے متصل بعد جس شخص نے دیوانِ غالب کو طبایہ کے لیے آسان بنانے کا قرضہ سر انجام دیا اور اپنی شرح میں بے خود کی سی سادگی اور صفائی پیدا کرنا چاہی وہ سعید الدین ہیں۔ قاضی سعید الدین احمد اپنی شرح کا جواز ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں:

”ہی۔ اے کی ڈگری کے واسطے دیوانِ غالب اپنی مخصوص اہمیت کے اعتبار سے داخل لصاب کیا گیا۔ اس زمانے میں راقم العرونی ہی۔ اے کلاس میں تعلیم پاتا تھا۔ اگرچہ اس وقت دیوانِ غالب کی بہت سی شرحیں موجود تھیں لیکن ان میں کوئی بھی اس قدر جامع نہ تھی جو طبایہ کی ضروریات کو پورا کر سکتی ہو۔۔۔“

۱۔ بن الاقوامی غالب سمینار، کلامِ غالب کی اردو شرحیں، عبدالقادر عروزی، ص ۱۴۳۔

۲۔ ہدیہ سعیدہ۔ سعید الدین احمد، ص ۱۔

شرح سے قبل غالب کے حالات اور شاعری پر ایک تبصرہ ہے جو الزبتس (۳۸) صفحات پر مشتمل ہے اور ظاہر ہے یہ طلباء کی ضروریات کے پیش نظر لکھا گیا ہے لیکن اس میں نئے اور تازہ خیالات کے برعکس حالی کے خیالات بلکہ وہی الفاظ و عبارت نقل کی گئی ہے۔ اس لیے اس کی کوئی افرادی اہمیت نہیں ہے۔ جیسی مثلاً حسرت موہانی کے تبصرہ کو دی جا سکتی ہے یا جس انداز میں مولانا مہا نے غالب کی شاعری کو تقابلی انداز میں اجاگر کیا ہے۔

مولانا مہا اور بے خود دہاوی کے بالکل برعکس انہوں نے اپنے ماخذوں کا تذکرہ اور ان سے استفادہ کا اقرار نہایت گہلے طریقے سے کیا ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے متنوع ماخذوں کو شرح دیوان غالب کے لیے استعمال کیا اور بعض ماخذ تو ایسے ہیں جن کی غالب کسی دوسرے شارح نے توجہ نہیں کی اور نہ انکا ذکر ملتا ہے۔ مثلاً رسالہ اردو میں سید ہاشمی اور مولوی عبد مہدی صاحب کے مضامین میں شرح غالب... انہوں نے نہ صرف یہ کہ ان شارحین بلکہ دوسرے شارحین جن میں مولانا حالی، نظام طباطبائی، حسرت موہانی، مولانا آسی، مولانا نظامی، مولانا شوکت میرٹھی شامل ہیں، کی شرح تفہیم غالب کے ایسے اخلاقی مقامات پر نقل کی ہے۔ محاذ کلام غالب، ڈاکٹر عبدالرحمان بھنوری سے استفادہ کا اظہار ہے اور اقتباسات بھی درج کیے گئے ہیں۔ متقدمین شارحین میں مولانا حالی کے ساتھ خاص طور پر عقیدت کا اظہار ملتا ہے :

”مولانا حالی نے بادگار غالب اور مقدمہ شعر و شاعری میں جن اشعار کا مطلب تحریر فرمایا ہے چونکہ وہ میرے خیال میں ان اشعار کے مطالب میں آخری الفاظ ہیں اس لیے ان کو ضروری اضافوں کے ساتھ بیچہ ہی نقل کر دیا گیا ہے“۔

لیکن اس کے برعکس انہوں نے دوسرے شارحین سے اختلاف بھی کہا ہے اور انہیں رد اور قبول بھی کیا ہے سب سے اہم بات یہ ہے کہ

وہ بعض بعض مقامات پر اختلافی امور میں اپنی رائے کا اظہار کرتے ہوئے گوئی کہ کوئی فیصلہ دے دیتے ہیں۔ اس طرح سے قاری کو ان کا لفظ نظر سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے اور یہ رویہ درست بھی ہے کیونکہ صرف دوسرے شارحین کو نقل کر دینا اور اپنا فیصلہ نہ دینا یا دوسروں کے ساتھ اختلاف کی وجہ نہ بتانا، نہ صرف درجست انداز نہیں بلکہ مزید الجھن پیدا کرتا ہے۔ جیسا بعد کے ایک شارح آغا محمد باقر کے یہاں ہے کہ الہوں نے بعض دوسرے شارحین کو نقل کرنے ہی پر اکتفا کیا ہے سعید الدین نے کئی مقامات پر نظم طباطبائی سے اختلاف کہا ہے اور انہیں رد بھی کیا ہے مثلاً :

بغل میں غیر کی آج آپ -وئے ہیں کہیں ورنہ
سبب گما خواب میں آ کر لبسم ہائے پنہاں کا ؟

نظم طباطبائی کی شرح کہ

”رقیب کی بغل میں جو چپکے چپکے تو ہنس رہا ہے مجھے وہ ہنسی خواب میں دکھائی دیتی ہے اور اس ہنسی کا الدال دیکھ کر میں سمجھ گیا کہ اس الدال کی ہنسی وصل ہی کے وقت ہوتی ہے۔ ورنہ تو میرے خواب میں آ کر میرے ساتھ لبسم پنہاں کرے، میرے اہسے نصیب کہاں ... ؟“

نقل کر کے لکھتے ہیں :

”... لیکن یہ توجیہ قابل قبول نہیں“۔

اسی طرح ایک اور جگہ حسرت موہانی اور نظم طباطبائی دونوں کے معنی نقل کرنے کے بعد اپنا فیصلہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں :

”شارحین نے دو مختلف معنی لکھے ہیں اور اختلاف صرف ”کشا کش کو پسند آنے“ پر ہے۔ یعنی کشا کش اگر اہسے عقدہ کو پسند کرے تو وہ آسان ہو جائے گا یا نہیں، غالب کی قدرت خیالی اور

مشکل پسندی ملحوظ رکھتے ہوئے طباطبائی صاحب کے معنی صحیح معلوم ہوتے ہیں یعنی ہماری عقدہ کشائی نہ ہوگی۔“

قاضی سعید الدین احمد کی شرح میں نہ تو نظم طباطبائی کی طرح غالب ہر جہت زیادہ اعتراضات ہیں اور نہ صرف مدح جو کہ بے خود دہلوی کی روایت ہے۔

اسی طرح ان کے جہاں کوئی خاص رجحان بھی واضح نہیں جیسے مثلاً مولانا مہا کے یہاں خاص طور پر تصرف کا مولانا ہے۔ ہنک ان سب طرح کے تعصبات کے برعکس ان کے یہاں ایک معروضی (Objective) انداز نظر ہے جو ان کے پیش روؤں میں حسرت موہانی اور نظامی ہدایوں کے یہاں نظر آتا ہے۔ خیالات کا اعتدال و توازن اور عبارت شرح کا ایک خاص دائرہ کہ نہ تو اختصار بے جا ہے نہ طوالت بے جا، بہت گم شارحین کے یہاں ہے جن میں سرفہرست سعید الدین ہیں۔ بے خود دہلوی کی طرح ان کا انداز بھی سادہ اور آسان ہے لیکن اس میں مولانا مہا کی سی خوبصورتی بہر حال نہیں اور یہ شاید اس لیے ہے کہ ان کا رجحان عبارت آرائی کی طرف بالکل نہیں۔ سعید بے خاص طور پر ان مقامات کو جن پر بے خود دہلوی بغیر نام لیے اظہار طباطبائی کو اقل کرتے ہیں، آسان بنانے کی کوشش کی ہے اور شرح اپنے الفاظ میں لکھی ہے۔ یہاں صرف ایک شعر کی شرح نقل کرنی کافی ہوگی جس سے نظم طباطبائی، بے خود دہلوی اور سعید کی شرح میں امتیاز کوا جا سکے گا۔ اس شعر کی نظم طباطبائی اور بے خود کی شرح پہلے نقل کی جا چکی ہے۔ اس لیے یہاں صرف سعید کی شرح نقل کی جاتی ہے :

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی گو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

”طوطی مراد عارف۔ مطلب یہ کہ سورج سے لے کر ذرے تک ہر چیز دل ہی ہوئی ہے اور دل (سے مراد) آئینہ ہے۔ پس جب عارف

اس عالم کو دیکھتا ہے تو اس کو گویا ہر سمت آئینے ہی آئینے
مقابل نظر آتے ہیں اور ان میں صرف اسی ذات واحد کا جلوہ دکھائی
دیتا ہے ۔ حامل شعر کا محض یہ ہے کہ اگر چشم بصیرت سے دیکھا
جائے تو معلوم ہوگا کہ ہستی مطلق کے صوا اور کوئی ہستی
نہیں ہے ۔“

یہاں نہ صرف یہ کہ الفاظ معنی کے اپنے ہیں بلکہ جس مادگی اور
صلابت سے الہوں نے شعر کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے وہ انداز
بھی ان کا اپنا ہے اور مفہوم شعر کو بھی دوسرے شارحین اور خاص
طور پر سہا اور حسرت سے بہتر انداز میں گرفت میں لیا ہے ۔

معنی کی شرح ہر سب سے نمایاں اثر نظم طباطبائی کا ہے اور وہ
کئی طرح سے اپنا اظہار کرتا ہے ۔ بعض اشعار کو تو وہ آسان سمجھ کر
چھوڑ گئے اور بعض میں نظم طباطبائی کی طرح محض لفظی صنعتوں کی طرف
اشارہ کر کے گذر جاتے ہیں ۔ گو ایسا کم ہے ، لیکن یہ انداز اور طریقہ
نظم طباطبائی سے خاص ہے کہ جب کسی شعر پر اعتراض ہوتا ہے یا
کسی شعر کی تفسیر مقصود ہوتی ہے تو وہ شرح بھول جاتا ہے :

کل نشانی ہائے لاز جلوہ کو کیا ہو گیا ؟
خاک پر ہوتی ہے تیری لالہ کاری ہائے ہائے

شرح لکھنے کے بجائے محض یہ اشارہ کرتے ہیں کہ :

”کل نشانی اور لالہ کاری میں رعایت لفظی ہے اور صرف یہی اس
شعر میں خوبی ہے“ ۔

نظم طباطبائی کے اثرات کے تحت بعض رحین نے قطعہ بند اشعار
جس کا پہلا شعر ہے :

کس واسطے عزیز نہیں جانتے مجھے
لعل و لہر و زر و گوہر نہیں ہوں میں

۱ - ہدیہ معبودیہ ، سعید الدین احمد ، ص ۲۸۴ ۔

۲ - ہدیہ معبودیہ ، سعید الدین احمد ، ص ۳۰۰ ۔

کو واقعہ معراج سے متعلق قرار دیتے ہوئے حضور اکرمؐ کی شان میں قرار دے ہیں۔ سعید نے بھی یہی خیال ظاہر کیا ہے جو درست نہیں۔ کیونکہ مقطع میں واضح طور پر بادشاہ کی جانب اشارہ کیا گیا ہے۔

نظم طباطبائی کے بعد اس عہد کے شارحین میں سے وہ دوسرے شارح ہیں جو غالب کے بعض اشعار کو مہمل خول کرنے ہیں؛ مثلاً

شب خار شوقِ ساقِ مستغیر الدازہ تھا
قا محیط بادہ صورتِ خالہ^۱ خمیازہ تھا

’یہ شعر مہملات غالب میں سے ہے لیکن تاویلات کی بہت کچھ گنجائش ہے۔ جو کچھ اس کے معنی ہو سکے ہیں وہ یہ ہیں کہ رات کو ساقی کی آمد سے خار شوق نے فہمت ہرا کر رکھی تھی، اور چیز حتیٰ کہ شراب تک ابھی خمیازہ کش معلوم ہوتی تھی۔ گویا کہ شراب خالہ میں صورتِ خالہ^۲ خمیازہ کی کیفیت نظر آ رہی تھی۔ ساقی کو مخاطب بھی کہہ سکتے ہیں یعنی شب خار شوق اے ساقی مستغیر الدازہ تھا‘۔‘

اس شعر کے بھی معنی تقریباً تمام شارحین نے لیے ہیں سوائے نظم طباطبائی اور ان کے تتبع میں جوش ملیح آبادی کے جو شعر کو نہ سمجھ سکے، لیکن یہ معنی بھی نکلف ہی سے پیدا ہوئے ہیں۔ اس سے سعید کا اسے مہمل کہہ کر غلط نہیں البتہ ان کا یہ کہنا درست نہیں کہ ساقی کو شعر میں مخاطب کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس طرح معنی صحیح نہیں ہوں گے۔

اس عہد کے شارحین میں مصالب کی کم سے کم اغلاط جس شارح میں پائی جاتی ہیں وہ سعید الدین ہی ہیں اور اس کی وجہ شاید یہ بھی ہے کہ انہوں نے تمام شروح غالب کو سامنے رکھ کر یہ شرح لکھی ہے۔ اس لیے اس کو نظم طباطبائی اور حسرت موہانی وغیرہ کے مقام پر تو

نہیں رکھا جا سکتا کیونکہ ان شارحین کا اپنا ایک نقطہ نگاہ اور مزاج ہے ، البتہ یہ ایک ایسی شرح ہے جس سے غالب کے اشعار کو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے اور چونکہ شرح کا مقصد ہی ہونا ہے ، اس لیے اس حوالے سے یہ دوسری تمام شرحوں سے زیادہ وضع اور کامیاب ہے ۔

لیکن یہ عجیب اتفاق ہے کہ سعید الدین کی شرح (جس میں مطالب کی کم سے کم اغلاط ہیں) کے متصل ہی جو ایک اہم شارح غالب سامنے آتا ہے ، اس کی شرح مطالب کی زیادہ سے زیادہ اغلاط لیے ہوئے ہے اور اگر یہ کہا جائے کہ اس عہد میں ہی نہیں بلکہ بعد کے زمانہ میں ہی ان کی شرح سے زیادہ غلط مقام کسی دوسری شرح میں نہیں تو یہ غلط نہ ہوگا ، میری مراد عبدالباری آسی سے ہے ۔

اعظم طباطبائی کے بعد مولانا آسی کو شارحین غالب میں نہایت شہرت حاصل ہوئی اور اس شہرت کی وجہ دراصل ان کی عجیب و غریب شخصیت ہے ، جس کے کئی رنگ ہیں ۔

ان کی تنقید میں نہ صرف معنی ہے بلکہ تلخ بھی ہے ۔ وہ شارحین غالب کو نہ صرف یہ کہ خاطر میں نہیں لاتے بلکہ ان کی ٹانہمی کا رونا روتے ہیں اور نہایت تند و تیز اور چبھتے ہوئے فقرے کہتے ہیں جس سے قاری کا چوٹک جالا فطری امر ہے ۔ مثلاً مولانا سہا کی شرح کے بارے میں ان کا یہ خیال ہے :

”میں اتنا عرض کر سکتا ہوں کہ مولانا سہا کو غالب سے کوئی کام نہ تھا ، تو یہ شرح لکھ ماری“۔

بے خود دہلوی کے بارے میں لکھتے ہیں :

”کچھ نہ کچھ مطالب میں اصافہ کیا ہے مگر اپنے زعم میں کچھ کا کچھ کہہ گئے ہیں“۔

۱ - مکمل شرح دیوان غالب - عبدالباری آسی ، ص ۳۰ ۔

۲ - ایضاً ، ص ۳۰ ۔

اسی طرح نظم طباطبائی اور دوسرے شارحین پر اعتراضات کیے ہیں ۔
 مولانا آسی کی دوسری صفت جو قاری کو متوجہ کرنے والی ہے
 دراصل ان کا وہ طبعی رجحان ہے جس کے تحت وہ ہر شعر میں سے تکلف
 کے ساتھ ایک سے زیادہ معنی اکالنے کی کوشش کرتے ہیں اور وہ اکثر غلط
 ہی ہوتے ہیں ، آسی کے یہاں اغلاط کی بھرمار دراصل اسی لئے ان کی
 تلاش کا نتیجہ ہے ، ورنہ ان کے سامنے تقریباً ایک درجن شروح غالب
 موجود تھیں جن کی موجودگی میں صحت مطالب کا ہونا ضروری تھا ۔
 لیکن نہ جانے کیا سوچ کر غالب کے ایک شرح انکار سرخوش نے آسی
 کی شرح کے بارے میں یہ رائے دی ۔۔

”موجودہ تمام شرحوں میں یہ شرح بہت جامع و صاف و سلیس
 عبارت میں ہے اور یہ لفظ معنی اشعار حتی الامکان صحیح ہے ۔
 تاہم حسب دستور اس میں بھی بعض اشعار کی شرح یا تو غلط کی
 گئی ہے یا زہر مبہم ہے“۔

جب کہ دوسری جالب اسی شرح کے بارے میں مولوی عبدالعزیز
 کا یہ تبصرہ ملاحظہ ہو :

”حال ہی میں مکمل شرح کے نام سے ایک شرح دیوان غالب کی
 شائع ہوئی ہے ، اس کے مؤلف مولوی عبدالہاری صاحب آسی الدنی،
 میکرٹری انجمن خالصانِ دب ، لکھنؤ ہیں ۔ یہ ایک بڑی ضخیم کتاب
 ہے ۔ مؤلف نے اس کو لکھنے میں بڑی محنت کی ہے ۔ معانی و
 مطالب کے بیان کرے ہیں اپنی کوئی نسر نہیں اٹھا رکھی ۔ اکثر
 دوسرے اسانڈہ کے اور کہیں کہیں اچھے شعر بھی نظائر میں پیش
 کیے ہیں ۔ اگرچہ بعض مقام پر بے حور اور بے محل معلوم ہوتے ہیں
 دوسرے شارحوں کی بھی مواقع بہ مواقع اصلاح کرتے جاتے ہیں اور
 جہاں کہیں ضرورت ہوتی ہے بعض اشعار کے کئی کئی معنی
 بیان کرتے ہیں ۔۔۔ ایک خاص بات جو اس شرح میں سب سے لڑائی

ہے ۔ فاضل شارح نے اس کتاب میں جودت طبع ، غیر معمولی جدت ، اور طباعی کا عجیب و غریب ثبوت دیا ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ ایک آدھ اور شرح میں بھی کہیں کہیں جدت نظر آتی ہے مگر اس میں بد مذاقی کا رنگ جھمکتا ہے ۔ مگر یہاں فاضل شارح نے ذوق سخن کے پردہ میں جو کل کھلائے ہیں وہ قابل دید ہیں :

میں ہوں اور افسردگی کی آرزو غالب کہ دل
دیکھ کر طرزِ تپاک اہل دلِیا جل گیا

اس شعر میں نکتہ یہ ہے کہ جب دل جل گیا تو اب افسردگی کی آرزو ہے ۔ جلنے کے بعد ہی افسردگی پیدا ہوتی ہے ۔ یہاں شارح نے جلنے کے لغوی معنی لیے ہیں ۔ جب جلنے کے بعد ہی افسردگی پیدا ہونا لازم ہے تو پھر آرزو کے کیا معنی ؟

ڈھانٹا کفن نے داغِ محبوبِ ہرینگی
میں ورلہ ہر لباس میں لنگ وجود تھا

”لنگ وجود بعض تناسبِ الفاظ کے لیے ہے ۔ باقی خربت ... کیا داد دی ہے ، مرزا صاحب زندہ ہوتے تو اس کی ضرور داد دیتے ، معلوم ہوتا ہے کہ ذوق سخن بھی متعدی ہے ، فاضل شارح ہر مولانا طباطبائی کا حامی ہڑا ہے ۔“

مولوی عبدالحق نے جو آخری جملہ میں نظم طباطبائی کو بھی اسی کے ساتھ گھڑا کر لیا ہے اور طعن فرما گئے ہیں ۔ اس کا خاص طور پر غالب کے ہک اور شارح شادان بلگرامی نے توٹس لیا ہے اور لکھا ہے :

”جناب نقہ (مولوی عبدالحق) یہاں بد مذاقی کا طعن حضرت لسم پر بھی فرما رہے ہیں ، چونکہ طبائع مرزا کی سبب آون کی واقعی اور

حقیقی گذاشتوں کو بھی سنا نہیں چاہئے ، ورنہ جناب نظم نے جو اشعار غالب میں دخل دیا ہے ، وہ لا جواب ہے ۔ جس کو جناب حسرت بھی لا جواب مانتے ہیں ۔ میں نے اپنی سمجھ کے مطابق آون کی شرح میں بد مذہبی تو کوئی نہ پائی ، آون کے لکھے ہوئے معنی سے کسی کو اختلاف ہونا بہ کوئی نئی بات نہیں ۔۔۔“

اس میں شک نہیں کہ نظم طباطبائی کے اعتراضات سے حسرت موہانی نے بھی اتفاق کیا ہے اور خود حسرت موہانی نے بعض الفاظ کے استعمال پر اعتراض بھی کیا ہے ۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ غالب ہر گھڑی تقلید کرنے کا سلسلہ بھی نظم ہی سے شروع ہوتا ہے ۔ علاوہ ازیں آسی اور نظم میں ایک اور مماثلت شرح کاری کے دوران غیر متعلق مباحث کا اٹھانا ہے ، نظم نے یہ بدعت شروع کی اور اس کے اثرات نظم کے بعد آسی میں زیادہ نظر آتے ہیں انہوں نے علوم و فنون سے متعلق اپنی علمیت کا اظہار جا بجا کیا ہے ، مثلاً

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک راہ رو کے ساتھ
پہچالتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

(غالب کے یہاں ”تیز رو“ ہے) اس شعر کے ضمن میں شارح نے شاعری اور مصوری پر بحث کی ہے ، جس کا شعر سے کوئی تعلق نہیں ۔

نظم طباطبائی سے ان کے تعلق کی نوعیت اس حوالے سے اور بھی مستحکم ہے کہ انہوں نے جا بجا اپنی شرح میں نظم کو سراہا ہے تو اعتراضات بھی کئے ہیں اور بقول ڈاکٹر اشرف رفیع ۔۔۔

”شرح طباطبائی کے سب سے بڑے مترض مولانا آسی ہیں ۔ انہوں نے ، اس میں شک نہیں کہ طباطبائی کی شرح سے استفادہ بھی کیا ہے ۔ اس کا اعتراف بھی کیا ہے اور شرح کے محسن کو سراہا بھی ہے ،

لیکن ساتھ ساتھ شرح طباطبائی کی تنقید بھی کی ہے^۱۔

نظم طباطبائی پر مولانا آسی کے اعتراضات ، بعض مقامات پر ، جیسا کہ نظم طباطبائی کی مقالہ نگار ڈاکٹر اشرف رفیع کا بھی خیال ہے ، درست ہیں ، مثلاً حیرت ہوتی ہے کہ نظم طباطبائی نے اس شعر کے ارے میں یہ رائے کہیے دی :

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دکھ تری مڑے ہائے درال کا

نظم طباطبائی لکھتے ہیں :

”اس شعر میں (ہائے) یا تو علامات جمع و اخافت ہے یا کاحہ تامف ، دونوں صورتیں صحیح ہیں“۔

جب کہ آسی کہتے ہیں کہ ”ہائے“ بطور کاحہ تامف بالکل غلط ہے ، یہ علامت جمع ہی ہے۔۔۔ اور ظاہر ہے یہاں آسی کی رائے ہی درست ہے ، لیکن ڈاکٹر اشرف رفیع نے صرف نظم طباطبائی کے دفاع میں یہ جملہ لکھ دیا :

”ناہم ”ہائے“ کا صوتی ابلاغ مسلم ہے ، گو غالب کے پیش نظر نہ رہا ہو“۔

ظاہر ہے کہ جب غالب کے پیش نظر نہیں تو اس کا شعر سے کوئی تعلق نہیں اور شعر سے تعلق نہیں تو نظم طباطبائی کی شرح درست نہیں چنانچہ پھر اس تاویل کی کیا ضرورت ہے ۔

لیکن بعض مقامات پر خود آسی نے نظم کے مقابلے میں آکر ٹھوکر

۱ . نظم طباطبائی (حیات اور کارناموں کا تنقیدی مطالعہ) ڈاکٹر اشرف

رفیع، ص ۳۳۳۔

۲ . شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی ، ص ۲۰ ۔

۳ . نظم طباطبائی ، ڈاکٹر اشرف رفیع ، ص ۲۵ ۔

یہی کہانی ہے مثلاً :

مانع وحشت خراسی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانہٴ مجنوں صحرا گرد بے دروازہ تھا

نظم طباطبائی : مصنف نے صحرا گرد مجنوں کی صفت ڈال کر اس کے گھر کا پتہ دیا یعنی مجنوں کا گھر تو صحرا ہے ۔ اور صحرا وہ گھر ہے جس میں دروازہ نہیں، پھر لیلیٰ کیوں وحشی ہو کر اس کے پاس نہیں چلی آئی کون اسے مانع ہے۔“

مولانا آسی : میرے ازدہک اگر وہ معنی غلط نہ ہوں (اشارہ نظم کی شرح کی جانب ہے) - مگر ، تدریجہ ذیل معنی اس سے زیادہ فصیح ہیں اور ان کی صحت پر غالب کے طرز بیان کو گواہ بناتا ہوں ، یعنی اگر مجنوں ایسے گھر میں قید تھا یا ایسے گھر میں رہتا تھا جس کا دروازہ نہ تھا ، اور اس کے سبب سے وہ کہیں ہر نہ جا سکتا تھا اور اس سبب سے وحشت سے باز رہتا تھا تو وہ مجبور تھا ۔ مگر لیلیٰ جس کے گھر میں دروازہ بھی موجود تھا اور جو نکل سکتی تھی اور وہ وحشت خراسی کر سکتی تھی ، اس کو کون مانع آتا تھا ، کہ وہ جنگلوں میں نہیں نکل جاتی تھی اس پر جذب و عشق مجنوں کا اثر ہونا چاہیے تھا اور مجنوں کی قید اور جنون کی وجہ سے اس کو وحشت ہونی چاہیے تھی۔“

یہاں مولانا آسی کی شرح نہ صرف غلط بلکہ ایک لطیفہ سے گم نہیں کہولکہ گھر گپھی ایسا نہیں ہوتا جس کا کوئی دروازہ بھی نہ ہو اور اس میں کوئی شخص بھی رہتا ہو ۔ مزید یہ کہ صحرا میں گھر کا تصور بھی بحال ہے ۔ گھر کی چار دیواری ہی تو قید و بند اور نتیجہ کے طور پر کھٹن اور وحشت کا احساس دلا کر صحرا گردی کا باعث بنتی ہے اور

۱ - شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۷ ، ۲۸ -

۲ - نظم طباطبائی - ڈاکٹر اشرف رفیع ، ص ۴۲ -

وحشت کی تسکین صحرا کی آزاد اور یکران فضا ہی میں ممکن ہے اور مزید یہ کہ شعر میں واضح طور پر مجنوں کی صفت ”صحرا گرد“ بھی موجود ہے۔ بعد میں اسی طرح کا مغالطہ ڈاکٹر لیر مسعود رضوی کو بھی ہوا اور انہوں نے بھی بے دروازہ گھر ہی مراد لیا۔ لیکن اس ساری بحث کا ایک عجیب رخ یہ ہے کہ نظم طباطبائی کی مقالہ نگار ڈاکٹر اشرف رفیع ان پر دو مطالب کا فرق محسوس نہ کر سکیں اور یہ لکھ گئیں کہ

”اسی کی یہ نکتہ آفریدیاں محض غالب آزمائیاں ہیں اور اس طرح پوری بحث سے بھی ان کا مرکزی خیال طباطبائی سے مختلف نہیں ہے۔“

جب کہ صورت حال یہ ہے کہ نظم طباطبائی اور مولانا آسی کی تشریحات میں فرق ہی نہیں، تضاد ہے۔ نظم طباطبائی مجنوں کا گھر ہی صحرا کو قرار دیتے ہیں اور صحرا ہی دراصل خانہ بے دروازہ ہے جبکہ دوسری طرف مولانا آسی مجنوں کو ایک ایسے گھر میں قید کرتے ہیں جس کا دروازہ نہیں۔ مولانا آسی اور بعد میں ڈاکٹر لیر مسعود رضوی کو یہ بھی احساس نہیں ہوا کہ اگر مجنوں کو ایک ایسے گھر میں قید کر دیا جائے تو قطع نظر اس امر کے کہ وہ حیات گو کہے برقرار رکھے گا، خود لہلہی جو مقصد ہے داخل کہاں سے ہو گی اور کیا وحشت خراسی کا عمل چار دیواری اور وہ بھی بے دروازہ کا متقاضی ہے یا اس کے لئے صحراؤں کی وسعت درکار ہے۔ غرض محض لفظوں کو پورا کرنے اور دوسروں سے ہٹ کر معنی تلاش کرنے کے رجحان سے ایسی ہوالہ عجیباں وجود میں آتی ہیں اور دوسری طرف سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ دفاع اور تاویل کا جذبہ لے کر جب تفہم کے عمل سے گزرا جائے گا تو عقل پر پردے ہڑتے ضروری ہیں، جس کا وصف غلط اور صحیح کی تمیز ہے۔

مولانا آسی کی شرح پر نظم طباطبائی کے اثرات بہت گہرے ہیں یہی نہیں کہ انہوں نے تقریباً ہر مقام پر نظم طباطبائی کے اعتراضات کا جواب

دینے کی کوشش کی ہے بلکہ خود ان کی تشریحات پر بھی اثرات نظر آتے ہیں اور اس کے علاوہ الہوں نے اضافی مباحث کا انداز بھی نظم طباطبائی کی تقلید ہی میں اپنایا ہے جو شرح کے حوالے سے ایک غیر ضروری کام ہے۔ چنانچہ اسی رجحان کا اثر ہے کہ وہ کہیں تو غیر متعلق لسانی مباحث میں الجھ جاتے ہیں، متروکات کی بحثیں لاتے ہیں اور علاقائی حوالوں سے زبان کے استعمال وغیرہ کی باتیں کرتے ہیں اور کہیں عروضی مسائل پر زور قائم صرف کرتے ہیں۔ ایک جگہ مصوری پر دو تین صفحات لکھ مارے ہیں۔ لسانی مباحث میں ایک خاص بات ان کے نقطہ نظر کی صحت ہے جو شاید دلی اور لکھنؤ سے عدم وابستگی کا نتیجہ ہے۔ چنانچہ ہر دو علاقوں کی لسانی چودھراہٹے کو یہ کہہ کر رد کرتے ہیں کہ

”آج زبان اردو کی اس قدر ترقی کے بعد کسی کو یہ کہنے کا حق باقی نہیں رہا کہ ہندوستان بھر کی زبان لکھنؤ اور دہلی کے محاورات اور زبان کی غلامی کرے۔“^۱

اسی طرح نظم طباطبائی کے ساتھ ہی ان کا رویہ انفعالی نہیں جیسا کہ شادان ہلگرامی کے یہاں نظر آتا ہے اور نہ ہی ان کا وہ انتقامی انداز ہے جو بے خود دہاوی نے اختیار کیا ہے بلکہ ایک معتدل رویہ ہے کہ نظم طباطبائی کو قبول بھی کرتے ہیں اور رد بھی، مثلاً :

آمد سیلاب طوفان صدائے آب ہے
نکلی ہا جو کان میں رکھتا ہے انکلی جادہ سے

لکھتے ہیں :

”اس شعر کو نظم صاحب نے غلط اور بے معنی لکھا ہے۔ حالانکہ یہ شعر بہت صاف ہے کہ سیلاب طوفان صدائے آب آ رہا ہے اور اس سے ڈر کر نقش ہانے اپنے کان میں جادہ سے انکلی رکھ لی ہے کیونکہ وہ نقش ہا کو فنا کر دے گا اس غزل میں ہمت ممکن ہے کہ مصنف بہار کے کچھ شعر نظم کر گئے ہوں اور یہ اسی میں سے

ہوں - اور انتخاب کے ہاتھوں اس ہیکس شعر پر تثنائی کا مہم ٹوٹا ہو - دوسرے شعر میں مادہ ترکیب کے ساتھ ہے لہذا اس شعر میں حرکت قافیہ میں اختلاف ہو گیا اور یہ متقدمین کے یہاں کوئی بڑا عیب نہیں گنا گیا ہے۔“

اس میں تو شک نہیں کہ شعر نے معنی نہیں جیسا کہ نظم طباطبائی کہتے ہیں لیکن مہم صاف ہوں نہیں جیسا کہ مولانا آسی کا خیال ہے اور مزید یہ کہ شمری حسن سے بھی تقریباً عاری ہے اور یہ جو مولانا آسی نے شعر کو ہاریہ اشعار کے سلسلہ سے متعلق کہا ہے تو یہ بعض نظم طباطبائی کی تقلید کا نتیجہ ہے کہ نظم طباطبائی نے شعر کو ہامعنی بنانے کے لیے یہ تاویل کی کہ شاید ، مہلاب آمد بہار کی وجہ سے ہو کہ شعر میں مہلاب آنے کا سبب مذکور نہیں - حقیقت یہ ہے کہ مولانا آسی بیشتر مقامات پر نظم طباطبائی کے دہاؤ سے لکاتے نظر نہیں آتے۔

تاہم نظم کے اس تنقیدی رویے کو انہوں نے قبول نہیں کیا جس کے تحت وہ غالب ، حالی اور دلی پر تنقید کرتے ہیں ؛ چنانچہ غالب کے علاوہ انہوں نے نظم طباطبائی پر مولانا حالی کو بھی ترجیح دی ہے اور ایسے مقامات پر راست الدال بھی تھا مثلاً :

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنول جو جاگے ہیں خواب میں

جس کو ہم شہود یعنی ظاہر بالین سمجھتے ہیں یہ صب غیب غیب ہیں اور اس غیب کو شہود (سمجھنے کی مثال ایسی ہے جیسے کہ کوئی حالت خواب میں سمجھے کہ ہم جاگتے ہیں گو کہ وہ بیداری نہیں ہے ۔ مولانا حالی نے یادگار غالب میں اس کی یوں تشریح کی ہے کہ مالک کو تمام موجودات عالم میں حق ہی حق نظر آئے وہ شہود ہے اور غیب الغیب سے مراد مراتب احدیت ذات ہے جو عقل و ادراک و بصر و

بصیرت سے وراء الورا ہے۔ کہتا ہے کہ جس کو ہم شہود سمجھتے ہوئے ہیں وہ دراصل غیب الغیب ہیں اور اس کو غلطی سے شہود سمجھتے ہیں ہماری اسی مثال ہے جیسے کوئی خواب میں دیکھے کہ میں جاگتا ہوں اس کو وہ اپنے تئیں بیدار سمجھتا ہے مگر فی الحقیقت وہ خواب ہی میں ہے۔۔۔ مولانا لظم لکھتے ہیں یعنی ”خواب میں خواب دیکھ رہے ہیں تو یہ غیب غیب ہے“ مولانا حالی مرحوم نے بہت خوب معانی بیان کیے ہیں۔ مولانا لظم کی شرح خود تشریح طلب ہے۔

شاعری کے ہارے میں بھی نظم طباطبائی کے مقابلے میں عبدالہاری آسی کا روہ زیادہ بہتر اور تخلیقی ہے نظم طباطبائی کا مزاح لکھنوی شعری روئے کا پروردہ ہے اور وہ ہماری اوجہ لفظ اور اس کے استعمالات پر مرگورز کرنے کے علاوہ ریاضاتی اور منطقی نوعیت کی شاعری کی داد دیتے ہیں جہاں خیال ذرا گہرا ہوا یا اس میں ریاضاتی ربط، مفقود ہوا نظم طباطبائی اعتراض جڑ دیتے ہیں۔ اسی طرح جذبے کی قلمو میں بھی نظم طباطبائی داخل نہیں ہوئے۔ جب کہ مولانا آسی کے یہاں اس قسم کے خیالات ملتے ہیں :

”نظم صاحب نے میر و مودا کے کچھ اغلاط جمع کر کے اپنی شرح میں لکھے ہیں اور جہاں تک لباس کیا جا سکتا ہے وہ غلط بھی نہیں ہیں، سب اعتراض صحیح اور صحیح ہیں مگر میر کی شاعری اور ان کی غزائوں کا ہمارا اعلیٰ ہونے کا یہ سبب نہیں ہے بلکہ ان کے یہاں اغلاط بھی ہیں، ہندش بھی مست ہے، محاوروں میں تصرفات ناقبول بھی ہیں یہ سب کچھ ہے مگر درد کا پہلو ان کے اشعار کا عنصر غالب ہے۔ اس کو کہیں وہ ہاتھ سے نہیں جانے دیتے اور جو کچھ کہتے ہیں دل سے کہتے ہیں جس کا دل ہر اثر ہڑنا ضروری ہے۔ جن لوگوں کے یہاں قال ہے حال سے کچھ غرض نہیں رکھی گئی ہے اور جذبات کی کچھ پرواہ نہیں کی جاتی وہ لوگ تشبیہات و استعارات، بدیع مضامین، جہد صنائع و بدائع، شعری زبان وغیرہ کی طرف جھک جاتے ہیں مگر خیر دلی جذبات کے اگر آپ عرش سے تارے بھی توڑ کر لائیں گے تو ان کو کچھ مقبولیت نہیں ہو سکتی

ہے اور اس سے کوئی متاثر نہیں ہو سکتا ہے ۔

اسی طرح مولانا آسی نے شرح غالب کو دوسرے شعرا کی شاعری پر تنقید کے لیے بھی استعمال کیا ہے اور میر ، درد ، ناسخ اور شیفتہ وغیرہ کی شاعری پر بھی رہو ہو گیا ہے ۔ ہوں گویا شعر غالب کے قائل سے وہ عظمت غالب اجاگر کرتے ہیں ۔ جہاں تک ان کی تشریحات کا تعلق ہے تو اس میں دوسری شروح کی طرح وہ ہر دو پہلو موجود ہیں مطالب میں صحت بھی ہے اور اغلاط بھی موجود ہیں ۔ دوسروں کی نسبت مولانا آسی کے یہاں اغلاط کا پہلو ذرا بھاری نظر آتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ ذرا زیادہ کاوش سے معنی کی جستجو کرتے ہیں ، جس کا مقصد انفرادیت قائم کرنا ہے ۔ چنانچہ ایسے ہی مقامات پر وہ صراط مستقیم سے ہٹ جاتے ہیں ۔ بعض اوقات تو حیرت ہوتی ہے کہ متقدمین کی درست تشریحات کی موجودگی میں وہ تفہیم شعر سے قاصر رہے :

قطرۂ میہ ہسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام سے سراسر رشتہ گوہر ہوا

نظم طباطبائی اور حسرت موہانی کی درست تشریحات نقل کرنے کے بعد ان پر اعتراضات اور اپنی شرح پیش کرنے کا یہ ساق ملاحظہ ہو :

”پہلی شرح (نظم طباطبائی) میں ہاسکل بعد از قیاس معنی پٹا کر مصنف گو المضمون فی بیان الشاعر کا الزام دیا ہے اور کئی اک الفاظ بیکار چھوڑ دیے ہیں ۔ دوسری شرح میں بھی وہ باتیں ہیں جن کا ثبوت الفاظ شعر سے نہیں ملتا ۔ میرا خیال یہ ہے کہ مصنف یہ کہنا چاہتا ہے قطرۂ میہ کا کام حیران کرنا ہے اور وہ حیرت نفس پرور اور روح پرور ہے خط جام سے کو اس کی روح پروری نے رشتہ“

گوہر بنا دیا ہے اس سے فقط مدح شراب مقصود ہے ا۔

یہاں شارح نے درست شرح کو نہ صرف قبول نہیں کیا بلکہ ان پر اعتراض بھی کیا۔ حیرت محسن ماسی کا نتیجہ ہے اور خود خطوط غالب میں اس شعر کی تشریح کرتے ہوئے غالب نے ہی مراد لی ہے۔ لیکن عبدالباری آسی نے حیرت کا شارو، الیہ قطرة میرے کو قرار دے دیا جو کسی بھی حوالے سے درست نہیں۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ بنیادی خیال ان کے یہاں درست نہیں کہ فقط مدح شراب مقصود ہے، بلکہ حسن محبوب کا تصور شاعر پیش کرنا چاہتا ہے: اسی طرح

تجہ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے لدیم
میرا سلام گہو اگر نامہ ہر ملے

کی شرح کرتے ہیں:

”اے لدیم تجہ سے تو کچھ نہیں کہتے مگر اتنا کہ اگر کہیں نامہ ہر مل جائے تو ذرا ہمارا سلام کہہ دینا کہ واہ خوب ہمارے خط کا جواب لائے۔ کیا خوب شعر کہتا ہے اور بھی کئی پہلو اس میں موجود ہیں۔“

یہاں وضاحت مفقود ہے اور شعر میں مقدرات کا جو حسن ہے اس پر شارح کی توجہ نہیں گئی اور یہ بات اس صورت میں مزید لا گوار محسوس ہوں ہے جب کہ خود غالب کی اپنی شرح بھی موجود ہو۔ شرح عبدالباری آسی میں اغلاط مطالب بھی ہیں اور اغلاط مطالب سے گروٹی شرح خالی نہیں۔ لیکن اس طرح ہر جس انداز سے تبصرہ ڈاکٹر مولوی عبدالحق صاحب اور ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے کیا ہے، اس سے کافی اتفاق کرنا مشکل ہے۔ ہر دو تبصروں سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ شرح میں جیسے مطالب کی صحت سرے سے مفقود ہے اور یہ کہ غالب کو درست انداز میں پیش نہیں کیا گیا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ گنتی کے اشعار کے علاوہ شارح نے اشعار کے درست مطالب تحریر کیے ہیں اور

غالب کی شاعری اور عمومی طور پر ادب کے بارے میں شارح کا نقطہ نظر نہایت متوازن ہے ۔

دراصل شارح ایک اور وجہ سے بہت بد نام ہے جلیل لدوائی کا بیان ہے :

”ایک بار شام کی اشست میں آسی صاحب کا کلام ملنے کے بعد کسی نے ان سے اچانک کچھ اس قسم کا سوال کیا ”کہوے آسی صاحب! غالب کا غیر مطبوعہ کلام کچھ ہوا . . . ؟“ میں نے یہ سمجھا کہ مروجہ دیوان کے بعد جو کلام دستیاب ہو چکا ہے ، موصوف اس پر کچھ کام کر رہے ہوں گے یا مزید غیر مطبوعہ کلام کی تلاش میں ہوں گے اس کے بارے میں ہوچھا جا رہا ہے مگر جس آسانی ، ہرجستگی نیز سنجیدگی اور تبسم کے ملے جلے انداز میں جواب دیا گیا اس نے مجھ پر معاملے کی حقیقت واضح کر دی ۔ آسی صاحب نے اس طور پر جواب دیا : ”جی کہوں نہیں پچھلے دلوں تھوڑا بہت ہوا ہے وہ ہمیشہ کرتا ہوں ۔ ہم کہنا اور ایک آدھ غزل یا اشعار ایسے سنائے جن پر بلاشبہ غالب کے ان کی چھوٹ بڑی معلوم ہوتی تھی“

مولانا عبدالباری آسی کی مروجہ دیوان غالب کی شرح بھی آسی کے ایسے ہی رویے کی وجہ سے یہ مقبول ہوئی ان کے اعتراضات نے لوگوں کو چونکا کر ضرور لہکن : نہیں کہنا جا سکتا کہ آسی اس مہدان میں نظم طباطبائی یا سعید الدین احمد سے آگے اڑھ گئے ہیں ۔ ہنکے جیسا کہ کہنا گوا ہے مطالب کی اغلاط شاید اس شرح میں سب سے زیادہ ہیں ۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری نے ان خیالات کا اظہار کیا ہے :

”یہ شرح باعتبار جسامت دوسری شرحوں سے بھاری بھر کم ضرور ہے لہکن نہ ان معائب سے پاک ہے جو آسی صاحب دوسری شرحوں

میں ہاتے ہیں اور لہ وہ مطالب کی صحت کے اعتبار سے حسرت موہانی اور نظم طباطبائی کی شرحوں سے بہتر ہے ، اسی صاحب کہیں کہیں تو سہل تمنغ کے اشعار کی مطلب لگاری سے بھی پوری طرح ہمدہ برآ نہیں ہو سکے ^۱۔

مولانا اسی سے متصل جس شارح نے غالب کو سمجھنے کی باقاعدہ کوشش کی وہ پروفیسر عنایت اللہ ملک ہیں ۔ ان کی شرح بھی درسہائی ضرورتوں اور تقاضوں کا نتیجہ ہے اور وہ خود لکھنے ہیں :

”کالج کے بعض ادب شناس طلبا نے مجھے دیوان غالب کی شرح لکھنے کی عریک کی ، لیکن میں سمجھنا تھا کہ دیوان غالب کی کافی شرحیں لکھی جا چکی ہیں اور اس میدان میں مزید طبع آزمائی کی ضرورت نہیں مگر احباب نے باوجود میرے معذرت کے یہم اصرار اور مسلسل تقاضا سے مجھے کچھ اس طرح مجبور کر دیا کہ میں نے اس مشکل کام کے اہام دہنے کا وعدہ کر لیا ^۲۔“

مندرجہ بالا اقتباس اور بعد میں سارے مقدمہ میں بھی شارح نے اس امر کی وضاحت نہیں کی کہ آخر موجودہ شروح میں وہ کیا خامیاں یا لغائص تھے جن کو مد نظر رکھتے ہوئے انہوں نے شرح لکھنے کا اہم کاہ کیا ۔ ظاہر ہے کہ بعض کسی کا اصرار اور تقاضا شرح کا کوئی محقول جواز نہیں ۔ شرح لگاری کا تقاضا ہے گا یا تو مستقدمین سے اختلاف انا واضح ہو کہ مزید شرح کی ضرورت ہو یا پھر کوئی ایسی کسی جس کی تلافی مقصود ہو ۔ جب کہ یہ دونوں صورتیں کم از کم ان کی شرح کی حد تک موجود نہیں کیونکہ انہوں نے جن شارحین کو بنیاد بنایا ہے انہوں نے معانی و مفہیم کو اس حد تک واضح کر دیا ہے کہ اب مزید شرح کی ضرورت مندرجہ بالا دو صورتوں میں ممکن تھی اور یہ اس مقام تک کہ پہنچ سکے ، گو دیباچہ میں انہوں نے الٹا ضرور لکھا ہے کہ

۱ ۔ غالب ، امروز و فردا ، ڈاکٹر فرمان فتح پوری ، ص ۱۷۲ ۔

۲ ۔ الہامات غالب ، پروفیسر ملک عنایت اللہ ، ص ۷ ۔

”میں نے اس شرح میں جس مقام پر دوسرے شارحین غالب سے اختلاف کیا ہے اور ان پر تنقید کی ہے وہاں اپنی رائے ظاہر کرنے سے گریز نہیں کیا۔“

لیکن صورت حال یہ ہے کہ ان کے یہاں نہ تو کوئی بڑا اختلاف ہے اور نہ ہی مطالب میں کوئی اضافہ کیا ہے، مطبع مردیوان ہی کو لیجیے اس کے باوجود کہ نظم طباطبائی کی شرح ان کے سامنے تھی الہوں نے نہ تو نظم کے اعتراض کا ذکر کیا نہ اس پر تنقید کی بلکہ محض غالب کی اپنی شرح نقل کرنے اور بعد میں اسی کو اپنی زبان میں ادا کرنے کا فریضہ سر انجام دیا ہے۔ البتہ اس روایت کا ذکر کہ شعرا دیوان کی ابتداء حمد کے شعر یا غزل سے کرتے ہیں اور شاید ہی وہ اضافہ ہے جو الہوں نے کیا کیونکہ ان سے قبل شارحین نے اس کا تذکرہ نہیں کیا*۔ عنایت اللہ نے ہوں تو بہت سارے شارحین مثلاً مولانا حالی، مولانا آسی، مولانا حسرت موہانی، حضرت بیخود دہلوی و مولانا علی حیدر علی لطم طباطبائی سے استفادہ کا اقرار کیا ہے لیکن حقیقت میں نظم طباطبائی ان کی شرح پر چھایا ہوا ہے۔ اکثر مقامات پر یوں ظاہر ہوتا ہے جیسے الہوں نے نظم طباطبائی کو بغیر نام لیے من و عن نقل کر دیا ہے۔ مثلاً :

من اے غارت گر جنس وفا من
شکست قیمت دل کی صدا کیا

عنایت اللہ : ”یعنی تو جو کہا ہے کہ ہمیں شکست دل کی خبر نہیں تو کہیں شکست دل میں وہی آواز ہوتی ہے جو قبھے سنائی دیتی۔ شکست دل کو شکست قیمت دل سے تعبیر کیا ہے اور اس لیے جنس و غارت اس

۱۔ الہامات غالب، پروفیسر ملک عنایت اللہ، ص ۹۔

* (شوکت میرٹھی نے البتہ حمدیہ پہلو سے شرح کی)

۲۔ الہامات غالب، پروفیسر ملک عنایت اللہ، ص ۱۰۔

کے مناسبات ذکر کیے ہیں۔ دوسرے معنی اس کے یہ ہیں ہو سکتے ہیں کہ شکست دل کی صدا تجھے اچھی معلوم ہوتی ہے تو دل شکنی کیے جا ، بھلا دل کی اور صدائے شکست دل کی حقیقت کیا ہے ، ہمیں تو تیری خوشی منظور ہے۔“

نظم طباطبائی : ”یعنی تو جو یہ کہتا ہے کہ ہمیں شکست دل کی خبر نہیں تو کہیں شکست دل میں آواز ہوتی ہے جو تجھے سنائی دیتی۔ مصنف نے شکست دل کو شکست قیمت دل سے تعبیر کیا ہے اور اسی لیے جس و غارت اس کے مناسبات ذکر کیے ہیں ، دوسرا پہلو اس بندش میں یہ نکلتا ہے کہ شکست دل کی صدا تجھے اچھی معلوم ہوتی ہے تو دل شکنی تو کیے جا اور ’من بھلا دل کی اور صدائے شکست دل کی کیا حقیقت ہے جو ’تو تامل کرے‘۔“

مندرجہ بالا عبارت سے ظاہر ہوتا ہے کہ شارح نے نظم طباطبائی کو ہی بغیر حوالہ کے الفاظ کے ادلی سے تغیر کے ساتھ نقل کیا ہے جو اصولاً درست نہیں کیونکہ جیسا کہ دوسرے شارحین نے کہا ہے جب کسی کو نقل کدا ہے تو الہوں نے حوالہ دیا ہے یہ محض عنایت اللہ اور بیخود ہیں جو نظم طباطبائی کو بغیر حوالہ کے نقل کرتے ہیں۔

یہ شرح چونکہ طلباء کے لیے لکھی گئی ہے شاید اس لیے ایک دوسری شرح یعنی ”ہدیہ سعیدہ“ کا ذکر مقدمہ میں نہیں کیا گیا۔ لیکن یہ شرح بہر حال ان کے مطالعہ میں رہی اور الہوں نے شرح میں کہیں کہیں اس شرح کا حوالہ دیا ہے۔

۱۔ الہامات غالب ، پروفیسر ملک عنایت اللہ ، ص ۸۱-۸۰۰۔

۲۔ شرح دیوان اردو نے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۳۔

جیسا کہ انہوں نے مقدمہ میں ذکر کیا ہے کہ انہوں نے دیگر شارحین سے اختلاف کیا ہے ان کا یہ اختلاف درست بھی ہے اور غلط بھی مثلاً نظم طباطبائی اور ان کے تتبع میں اکثر شارحین اس غزل میں جس کا مطلع ہے :

دائم ہڑا ہوا تیرے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی یہ کہ ہمار نہیں ہوں میں

کے قطعہ بند اشعار کو بحضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی مدح میں نعت کے اشعار قرار دیتے چلے آئے ہیں لیکن جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے یہ خیال درست نہیں۔ چنانچہ انہوں نے واضح طور پر پہلی بار اس جانب توجہ مبذول کرائی ہے لکھتے ہیں :

”ان دونوں شعروں کی نسبت حضرات شارحین نے فرمایا ہے کہ یہ اشعار بھی نعتیہ ہیں اور وقفہ معراج حریف کے متعلق ہیں۔۔۔ ہماری رائے میں یہ دونوں شعر بھی نعتیہ نہیں ہو سکتے۔ یہ شعر تو اس حالت میں نعتیہ ہو سکتے تھے اگر مرزا صاحب حضور سرور کائنات فخر موجودات علیہ الصلوٰۃ والسلام کے عہد مبارک میں آپ کی حیات ظاہری کے زمانے میں موجود ہوتے۔ لیکن پھر بھی اس قسم کی تعلی اور خود متاقی حضورؐ کے سامنے لایا نہ تھی۔“

لیکن خود شارح نے واضح نہیں کیا کہ پھر ان اشعار کا مرجع کون ہے؟ غزل کے ہامچویں شعر کا مرجع انہوں نے محبوب کو قرار دیا لیکن بعد کے دو اشعار کی شرح شارحین مہدمین کی دہرا دی ہمارے خیال میں محبوب بھی ان اشعار کا مرجع نہیں کہہ سکتے جب مقطع میں واضح طور پر بادشاہ کا ذکر موجود ہے تو اس بات میں کون سی قیاسیت ہے کہ ان کا مرجع بادشاہ کو قرار دیا جائے۔

شارحین سے اختلاف کرے کا یہ اور انداز ملاحظہ فرمائے !
حیرت ہوتی ہے کہ انہوں نے یہ انداز اور رویہ کسی طرح سے

اختیار کیا گبولکہ یہ شرح لکار کے شاہان شان نہیں ہے ۔ اس شعر کہ :

وان پہنچ گر جو غش آتا ہنے ہم ہے ہم کو
صد رہ آہنگ زمیں ہوس قدم ہے ہم کو

”مطلب یہ ہے کہ کوچہ محبوب میں مجھے جو بے در پے غش آتا ہے اس کی غرض و غایت یہ ہے کہ میں سو طرح سے اپنی قدم ہوسی کروں گبولکہ اپنے قدموں کی بدولت مجھے کوچہ محبوب نصیب ہوا“ اسی صاحب ، قاضی صاحب اور جناب نظم نے اس شعر سے قریب قریب یہی معنی لیے ہیں ۔ لیکن ہمیں ان معنوں اور اس شرح میں قائل ہے ، اگر اس اختلاف کو درج کیا جائے تو بحث بہت طویل ہو جائے گی ۔“

یہ روئے شرح لکار کے طریقہ کے حوالے سے بالکل غلط اور مختلف ہے ، اگر آپ ایک شرح کو درست خیال نہیں کرتے تو اسے درج کرنے کی ضرورت نہیں ، پھر اختلاف کا ذکر کیا ضروری ہے اگر آپ اختلاف واضح نہیں کرتے ، رہا طوالت کا ڈر تو پہلے ہی ان کی شرح بے شمار شرحوں سے طویل ہے ، دو چار سطروں سے کافی فرق نہ آجانا ۔ مولانا حالی کے ہارے میں شارح کا روئے نہایت مودہاۓ ہے لیکن بعض مقامات پر ان سے اختلاف بھی لگا ہے ۔ مثلاً ایک شعر کی شرح کے ارے میں الہوں نے مولانا حالی سے اختلاف کے نتیجے میں شمس برہلوی کی شرح نقل کی ہے ۔ یہ شرح جو شمس برہلوی کے نام سے نقل کی گئی ہے ، اس سے پہلے نظام طباطبائی اور دوسرے شارحین کے یہاں موصود ہے اس لیے یہ طریقہ درست نہیں کہ بعد کے ایک شارح کا حوالہ محض دی جمعیت یا ہند و ناہند کی وجہ سے دیا جائے ، جب کہ اس روایت کا سراج قدسا کے یہاں ملتا ہو ۔
شعر اور شرح ملاحظہ ہو :

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر گو میں

مولانا حالی

”طالب راہ خدا کو جو حالت ابتداء میں پیش آتی ہے اس کو اس تمثیل میں بیان کیا ہے طالب اول جس شخص میں کوئی کرشمہ یا وجد و سماع، جوش و خروش دیکھتا ہے اسی کے ہاتھ پر بیعت کرنے کا ارادہ کرتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ بھرتا ہے۔ پھر جب کوئی اور اس سے بڑھ کر نظر آتا ہے تو اس کا تعاقب کرتا ہے۔ وہم و جزا اور وجہ تذبذب اور تزلزل کی یہی تو ہے کہ وہ کاسلین کو پہچان نہیں سکتا۔“

ہدایت اللہ (شمس اربلوی) : اس شعر کے معنی مولانا حالی نے جو بیان کیے ہیں ممکن ہے کہ بعض اصحاب کو اس سے اتفاق ہو لیکن مرزا کا یہ مفہوم و مقصد نہیں۔ بلکہ ایک عام خیال پیش کیا ہے کہ منزل محبت کا میں ابھی شناسا نہیں ہوں، میں نے یہ ضرور سنا ہے کہ اس راہ میں راہبر و رہنما ملا گئے ہیں، اب جس کو تیز رو لکھتا ہوں اس کو راہبر سمجھ لیتے ہوں۔ لیکن کچھ دیر ساتھ چلے کے بعد ہتھ چلتا ہے کہ وہ بھی میری طرح لاواقف منزل ہے اس لیے میں اس کا ساتھ چھوڑ کر دوسرے راہبر کی تلاش شروع کر دیتا ہوں۔“

نظم طباطبائی، آسی : ایک گم کردہ راہ کی تصویر کھینچ دی ہے۔ کہنے ہیں میں منزل کا راستہ نہیں جانتا، راہبر کو نہیں پہچانتا، تلاش منزل میں سرگرداں اور حیران ہوں، آرزو یہ ہے کہ کسی نہ کسی طرح منزل پر پہنچ جاؤں جس شخص کو تیز رفتار دیکھتا ہوں سمجھتا ہوں

کہ یہ منزل کا ہنہ جانتا ہے اس لیے اسی کے ساتھ جاتا ہوں آگے بڑھ کر کسی ور کو تیز تیز قدم اٹھاتے دیکھتا ہوں تو اسی کو راہبر خیال کر کے اس کے پیچھے پیچھے روانہ ہو جاتا ہوں گویا تلاش منزل میں دیوانہ ہو رہا ہوں۔“

قطع نظر اس امر کے کہ عنایت اللہ نے جو شرح شمس برہاوی کے نام سے لکھی ہے وہ متقدمین شارحین کے یہاں موجود ہے، یہ شرح بھی مولانا حالی کی شرح کے مقابلہ میں بہتر ہے، تیز رفتار شخص کو دیکھنا اور اس کے ساتھ چل پڑنا ایک تمثیل ہے جس کی انظم طباطبائی اور عنایت اللہ کے یہاں وضاحت نہیں، اس کے معنی صرف یہی نہیں کہ ایک تیز رفتار شخص پر چونکہ اس کی تیز رفتاری کے سبب منزل سے آگے کا کہن ہوتا ہے اور شاعر اس کے پیچھے ہو لیتا ہے بلکہ جیسا کہ مولانا حالی نے واضح کیا ہے جس وقت کوئی کرمہ و کرامات یا وجد و صاع کی بڑھی ہوئی کیفیت دیکھتا ہوں اس کی ہیئت کر لیتا ہوں یا اس کو راہبر تسلیم کر لیتا ہوں بعد میں اس سے آگے ہوتی ہے تو اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے کہ بعض ظاہری کیفیات کی وجہ سے دھوکہ کھایا۔ عنایت اللہ نے بھی حل لغت لکھے کی روایت کو ابھایا ہے اور یہ شرح کی ضرورت بھی تھی۔ تدریسی ضروریوں کا نتیجہ ہونے کی وجہ سے شرح کا غالب رجحان تفصیل اور پھیلاؤ کی جانب ہے، شرح اشعار نہایت صراحت سے لکھنے ہیں۔ موقع محل کے مطابق تشبیہ و استعارہ اور دوسری صفتوں کی جالب توجہ بھی دلاتے ہیں اور کہیں کہیں انہوں نے دوسرے شاعروں کے اشعار بھی مفہوم تو واضح کرتے کے لیے دیے ہیں فارسی اور اردو دونوں زبانوں کی شرح آسان اور عام فہم زبان میں لکھی ہے۔

پروفیسر عنایت اللہ کی شرح گو کہ ایک درمیانے درجہ کی اچھی شرح ہے اور غالب کے اشعار کے مطالب و مفہوم کو اجاگر کرتی ہے،

لیکن وہ شارحین میں گونئی خاص مقام حاصل نہ کر سکے اس لیے ان کا تذکرہ شارحین کے زمرے میں کم ہی ملتا ہے۔ دیگر شرحوں کے بالعقاب ان کی اہمیت کی کمی اس طرح بھی ظاہر ہوتی ہے کہ ان سے قبل جس قدر شروح لکھے گئی ہیں ان کو دوسرے شارحین نقل کرتے ہیں۔ مثلاً حالی اور نظم طباطبائی کو تو کثرت سے نقل کیا گیا ہے اس کے علاوہ ہر قابل ذکر شارح نے شوکت میرٹھی، حسرت موہانی، مولانا مہا، مولانا بیخود، سعید الدین اور عبدالباری آسی کو نقل کیا ہے۔ ان سے اختلاف کیا ہے یا اتفاق، اس حوالہ سے تو عنایت اللہ کی طرح کو زیادہ اہمیت نہ مل سکی، اس کی شاید ایک وجہ اس کی لابیائی بھی ہو کہ وہ ۱۹۱۷ء میں دوبارہ شائع ہوئی ہے۔ اس عہد کے دوسرے شارحین جو ان کے بعد آنے والے ہیں ان میں آغا باقر اور جوش ملیح آبادی کو نقل کرنے اور ان سے سند لینے کی روایت بھی موجود ہے۔ خود آغا باقر نے تو شرح کا یہ طریقہ اور رجحان بام مروج تک پہنچا دیا ہے کہ مختلف شارحین کی شروح کو ایک جگہ جمع کیا جائے۔ چنانچہ شارحین میں سے جس شارح نے سب سے زیادہ التزام کے ساتھ اس روایت کو قبول کیا ہے، وہ آغا محمد باقر ہیں۔ لکھتے ہیں :

”کلام غالب کے لکات سے لطف اندوز ہونے کے لیے میں نے ہادگار غالب، مصنفہ مولانا حالی، شرح حسرت موہانی، طباطبائی، مہا، مقدمہ دیوان غالب مصنفہ ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری، بیخود، آسی، شوکت میرٹھی اور سعید کو سامنے رکھ کر وقت نظر کے ساتھ مطالعہ کیا اور آخر میں اس نتیجہ پر پہنچا کہ اگر ایسی جامع شرح تیار کی جائے جو دیوان غالب کے طلباء کو ہیک وقت مختلف شرحوں کی چھان بین سے مستغنی کر دے تو یقیناً یہ ایک بڑی ادبی خدمت ہوگی“۔

باقر کی شرح کا ایک رخ بقول سروری یہ ہے :

”آغا محمد باقر نے اور شراحین کی طرح غالب کی زندگی اور شاعری کے بارے میں مقدمہ نہیں لکھا لیکن ایک مفید کام الہوں نے یہ کیا ہے کہ شرح کے آغاز سے پہلے ، ہر ردیف کے ملحقہ ، غزل کے مصرعہ اول کی فہرست دے دی ہے۔“

آغا محمد باقر کی شرح بے خود دہلوی کی دفاعِ غالب کی روایت سے تعلق رکھتی ہے ، جس طرح بے خود دہلوی اور مولینا آسی کے ذہن پر نظم طباطبائی کے اثرات برابر غالب رہے ، اسی طرح ان کی شرح پر بھی مولانا نظم کے اثرات بھرپور انداز میں نظر آتے ہیں۔ اور الہوں نے اکثر مقامات پر نظم طباطبائی کو رد کرنے اور غالب کا دفاع کرنے کی کوشش کی ہے۔ نظم طباطبائی کے اعتراضات کم نقل کیے ہیں جب کہ نظم کی تعریف و تحسین اشعارِ غالب کو نقل کرنے میں چستی دکھائی گئی ہے اور یہ وہ دراصل غالب کے حانہ ان کی بہمدردی کا نتیجہ ہے وہ لکھتے ہیں :

”میری شرح کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ میں غالب پر نغریں نکتہ چینی کرنا سوہ ادبی خیال کرتا ہوں اس لیے میں نے عموماً اس سے گریز کیا ہے۔“

مطلع سر دیوان کے بارے میں تمام شراحین کی شرح نقل کرنے کے بعد کہتے ہیں کہ طباطبائی کے علاوہ تمام شراحین اس شعر کو بامعنی بتاتے ہیں۔ کاغذی بیرہن پہننے کے رواج کے ثبوت میں یہ اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں۔۔۔۔۔“

چونکہ طباطبائی نے لکھا تھا کہ کاغذی بیرہن پہننے کا رواج نہ کہیں دیکھا نہ کہیں سنا ، اس لیے الہوں نے بابا افغانی اور کمال اسماعیلی

۱۔ بین الافواہی بہمنار ، غالب کے اردو کلام کی شرحیں ، عہد القادر سروری ، ص ۱۴۴۔

۲۔ بیانِ غالب ، آغا محمد باقر ، ص ۴۰۔

۳۔ بیانِ غالب ، آغا محمد باقر ، ص ۲۳۔

کے اشعار درج کیے ہیں ۔

ان کی شرح لکھنے کے طریقہ و انداز سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ وہ دوسرے شارحین اور خاص طور پر نظم کی شرح گو ذہن میں رکھ کر شرح لکھتے ہیں اور خاص طور پر ایسے اشعار جن پر نظم طباطبائی نے اعتراضات کیے ہیں ، کوشش کرتے ہیں کہ اپنی شرح میں جواب دے دیں ان کی اس نوعیت کی جوابی شرح کو محض اسی وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب نظم طباطبائی وغیرہ کی شرح ذہن میں ہو ، مثلاً یہ شرح ملاحظہ ہو :

عشرتِ قتل گیر اہل تمنا مت بوجہ
عہدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

نظم طباطبائی : یعنی قتل گاہ میں عشاق کو ایسی مسرت حاصل ہے کہ شمشیر گو عریاں دیکھ کر وہ جانتے ہیں کہ ہلالِ عہد کا نظارہ دکھائی دے گا ، لفظ ہلال تنگی وزن سے لہ آہٹا اور شعر کا مطلب لاتمام رہ گیا ۔

آغا محمد نادر : مصنف کا کمال یہ ہے کہ خیال خود بخود شمشیر اور ہلال کی تشبیہ کی طرف متوجہ ہو جاتا ہے ۔

اسی انداز میں جہاں جہاں ممکن ہوا انہوں نے غالب کا دلائل کرنے اور ان پر کئے گئے اعتراضات کو رفع کرنے کی کوشش کی ہے ۔ خود انہوں نے دیباچہ میں کہی گئی بات کا پاس لحاظ کرتے ہوئے غالب پر کہیں کوئی اعتراض نہیں کیا یا کسی دوسرے شارح کی ، کہی گئی تلافی سے اتفاق نہیں کیا ۔

دوسرے شارحین کی آراء اور مطالب نقل کرنے کا رجحان تو اس سے قبل بھی موجود ہے لیکن چونکہ آغا محمد باقر نے ایک خاص التزام

۱ ۔ شرح دیوانِ اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۹ ۔

۲ ۔ بیانِ غالب ، آغا محمد باقر ، ص ۷۹ ۔

سے نقل کرنے کے طریقہ کو اپنایا ہے اس لیے جہاں یہ دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ گہا یہ طریقہ درست ہے یا نہیں اور اپنے اندر کیا افادیت رکھتا ہے ؟۔۔۔

اس میں شک نہیں کہ اس قسم کے طریقہ کار سے دوسرے شارحین کی آراء بھی قارئین کے سامنے آ جاتی ہیں اور دوسرے شارحین کے مفہیم کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے ۔ لیکن اس طریقہ کار کا ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ جب قاری کے سامنے ایک ہی شعر کی بے شمار تشریحات آ جاتی ہیں تو وہ ایک طرح کی الجھن کا شکار ہو جاتا ہے کہ کس کو غلط اور کسے صحیح خیال کرے ۔ یہ الجھن اس وقت مزید بڑھ جاتی ہے جب شارح خود کوئی فیصلہ دینے یا دوسرے شارحین کی شرح کا نقص ظاہر کرنے سے کریز کا انداز اختیار کرتا ہے ۔ آغا محمد باقر ہی نہیں دوسرے شارحین نے بھی تقریباً دوسروں کو نقل کرنے پر ہی اکتفا کیا ہے ۔ اس انداز کی خرابی اور مفہیم میں الجھاؤ کی مثال کے لیے ایک آسان شعر کی تشریحات ملاحظہ ہوں کہ ان تشریحات کے بغیر تو شعر سمجھ میں آتا ہے لیکن تشریحات کی موجودگی میں غلط اور صحیح کو الگ الگ کرنا یا غلط کی نشاندہی کرنا مشکل ہو جاتا ہے ۔

دہر میں لفظ وفا وجہ تسلی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا

آغا محمد باقر : ” دلہا میں لفظ وفا کا استعمال تو بہت کیا جاتا ہے ۔ لیکن کبھی اصلی معنوں میں استعمال نہیں ہوتا ۔ ظاہر ہے اس بے معنی استعمال اور خالی ذکر وفا سے عاشق صادق کی تسلی خاطر نہیں ہو سکتی ، اس لیے یہ وہ لفظ ہے کہ جس کو اپنے معانی کا شرمندہ احسان کبھی نہ ہونا پڑا ، شاعر کا مقصد یہ ہے کہ جب دلہا میں اصلی وفا نہیں تو صرف لفظ وفا سے تسلی خاطر کیونکر ہو سکتی ہے ؟“

بے خود دہلوی : ” دنیا میں جو لوگ وفاداری سے کسی کے دل پر
نشر و افشائے قائم کرتے ہیں وہ گویا ایک بیکار کام میں اپنا
وقت ضائع کرتے ہیں اس لیے کہ نشر و افشاہل و وفا
کے لیے موجب تسلی خاطر اور مہیب اطمینان طبعیت
نہیں ہوتا ۔ ہمیشہ اہل دنیا ، دستور دنیا کے موافق وفا
کے صلے میں جفا و ستم کے مستحق قرار دیے جاتے
ہیں ، مرزا صاحب انہی تسلی خاطر ان لفظوں سے
فرماتے ہیں ، وفا وہ لفظ ہے جس کے کوہ معنی ہی
نہیں ، گویا وفاداری دنیا میں بیکار بات ہے ۔“

نظم طباطبائی : ” یعنی لوگ جو دنیا میں وفا کرتے ہیں اس کے معنی
یہی ہیں کہ تسلی چاہتے ہیں ، جب وفا کر کے تسلی نہ
ہوئی ، تو لفظ وفا بے معنی و مہمل ہو گیا ، یہ کہ
وفاداری عشاق بے معنی بات ہے ۔“

بے خود موہانی : ” پہلے وفا کو نقش تفویذ کے معنوں پر کہا اور کہا
کہ اس سے کبھی تسلی نہ ہوئی دوسرے مصرعے میں
اسے لفظ بے معنی کہا یعنی کوئی وفادار نہ نکلا ، جس
پر اس لفظ کا صحیح اطلاق ہوتا ۔“

اثر لکھنوی : (اثر لکھنوی ان تمام مطالب کو بغیر لام اور حوالہ
کے درج کرنے کے بعد لکھتے ہیں)
” اگر شعر کا یہی حاصل ہے تو کس قدر خوبصورت
لفظ کہسے لہجہ مضمون پر صرف کہے گئے ، تمام
اہل و لا اور ان کی جان کاہیاں حرف لحاظ ہو گئیں
کوئی مرد میدان وفا نہ رہا ۔ میں شعر کا جو مطلب

۱ - مرآۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۱۷ ۔

۲ - شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۱۴ ۔

۳ - گنجینہ تحقیق ، ۲ ، خود موہانی ، ص ۱۱۹ ۔

سمجھا ہوں یہ ہے کہ وفا ایسی چیز ہے جس کا دلیا میں کوئی قدر شناس نہیں ، گویا ایک لفظ بے معنی ہے جس کا مفہوم یا حاصل کوئی نہیں سمجھتا ، تاہم اہلِ وفا اپنی دھن کے ہکے اور راہِ وفا میں ثابت قدم ہیں ، وفا کا صلہ نہیں چاہتے ، صرف اس کی ہڈھرائی سے تسلی ہو سکتی مگر اس سے ابھی محروم ہیں ، اندازِ بیان نے یہ بخوبی پیدا کی کہ کسی کو الزام نہیں دیتے ، بلکہ یہ کہتے ہیں کہ شاید لفظ وفا بے معنی ہے ، کوئی سمجھتا ہی نہیں قدر کیا کرے ۔“

اس شعر کے یہ مختلف مطالب آغا عبد باقر نے ابھی درج کیے ہیں اور اثر لکھنوی نے بھی لیکن دونوں نے یہ نہیں بتایا کہ آخر اغلاط کہاں واقع ہو رہی ہیں حالانکہ ٹھوڑے بہت فرق کے ساتھ کچھ تشریحات صحیح ہیں ، لیکن بے خود موہانی اور اثر لکھنوی کی شرح تو درست نہیں کیونکہ نقش بمعنی تفویہ جیسا کہ بے خود موہانی نے لیا ہے درست نہیں اور اس طرح اہلِ وفا دھن کے ہکے ہیں اور راہِ وفا میں ثابت قدم ہیں ، اضافہ ہے ۔ لیزِ وفا کا حصلا چاہنا یا نہ چاہنا بھی شعر سے متعلق مفہوم نہیں بہر حال بہتر شرح آغا باقر ہی کی ہے ۔ کیونکہ اس سے اتنا ضرور واضح ہو جاتا ہے کہ تشریحات کی اس رنگا رنگی میں غلط اور صحیح کی تفہیم اور شناخت مشکل ہو جاتی ہے ۔

لفظی ہدایونی ، سعد اور عنایت اللہ کی طرح آغا عبد باقر کے یہاں مطالب کی صحت کی شرح دوسرے شارحین کی نسبت زیادہ ہے ، انہوں نے موقع و محل کے مطابق اشعار کی لفظی وہ معنوی خوبوں کی جالب اشارہ بھی کیا ہے ۔ لیکن کہیں کہیں ان سے اختلاف بھی کہا جا سکتا ہے ، خاص کر ایسے مقامات پر جہاں وہ ایک سے زیادہ مفہم کی تلاش میں سرگرداں نظر آتے ہیں مثلاً غالب کے اس آسان سے شعر کی تین تشریحات

انہوں نے لکھی ہیں :

دلِ نادان تجھے ہوا گیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے ؟

”درد سے مراد عشق ہے ، اپنے دل کو ملامت کرتے ہیں کہ اے نادان تجھے ہوا گیا ہے ، ہوش گر باز آ ، جس مرض میں تو مبتلا ہے ، اس کا کوئی علاج نہیں ، دوسرا پہلو یہ ہے کہ تجھے ہوا ہی کیا ہے جس کا معالجہ کیا جائے ، تیسرا مفہوم یہ ہے کہ دلِ نادان تجھے کیا ہو گیا ہے ، اپنا مرض بتا ، زیادہ نہ چھپا ، تاکہ میں اس کا علاج کروں ، یا یہ کہ تو اپنی حرکتوں سے باز آئے تو تیرے علاج کی طرف رجوع کروں !“

پہلے مفہوم میں ”ہوش گر ، باز آ ، جس مرض میں تو مبتلا ہو رہا ہے ، اس کا کوئی علاج نہیں“ کا شعر سے کوئی تعلق نہیں ، دوسرا مفہوم بالکل ہی غلط ہے کہ تجھے ہوا ہی کیا ہے جب کہ شعر میں واضح طور پر ہونے کا تذکرہ ہے البتہ استفہام موجود ہے ۔ دوسرے مفہوم میں تو اپنی حرکتوں سے باز آئے تو تیرے علاج کی طرف رجوع کروں ، درست نہیں ، معنی شعر سے بے تعلق ہے

علاوہ ازیں ان کے ان مفہیم میں متقدمین شارحین کا حصہ ہے لیکن انہوں نے اس کا اظہار نہیں کیا چنانچہ اس ضمن میں خاص طور پر ان کا رویہ قابلِ گرفت اس لحاظ سے بھی ہے کہ وہ ایسے اشعار جن کے معنی کے ساتھ وہ شارحین سے اتفاق کرتے ہیں آخر میں لکھ دیتے ہیں ”میرے ہم خیال“ حالانکہ اصولاً یہ خود ان کے ہم خیال ہوتے ہیں کہولکہ وہ ان سے پہلے گذر چکے ہیں اور ظاہر ہے کہ ان کے مطالعہ کے بعد ہی یہ ایک نقطہ نظر بناتے ہیں ، چنانچہ وہ مطالب حوالہ انہوں نے اپنے ذہن و شعور سے لکھے ہیں سارے کے سارے دوسرے شارحین کے یہاں موجود ہیں ۔ اب اس سطح پر آ کر یہ دعویٰ کرنا ہٹ ہے کہ شارحین مطالب کے

لئے در وا کریں گے اور یہ درست بھی نہیں کیونکہ نئے معنی سے اغلاط میں اضافہ ہوگا۔ البتہ کسی نئے رخ یا گوشہ کو اجاگر کرنا ممکن ہے یا شاید جس بات کی زیادہ ضرورت ہے وہ یہ ہے کہ ایسے اشعار جن کے مفہیم میں اختلافات ہیں ان کو قطعی شکل دیں گے، شارحین کے یہاں رنگا رنگی دیکھتے ہوئے یہ توقع رکھنا بھی خوش فہمی ہوگی لیکن خود شارحین جب اس میدان میں اترتے ہیں تو یہی گمان کرتے ہیں جیسا کہ آغا ہاقر کے بعد آنے والے نسبتاً غیر معروف شارح غالب سرخوش کے اس بیان سے ظاہر ہے، وہ شروح غالب کے نقائص پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

”اس طول طویل مضمون سے ہماری غرض شارحین غالب کی یہی کرنا نہیں ہے، بلکہ محض یہ ثابت کرنا مدعا پر ہے کہ شارحین میں کس قدر اختلاف آراء پایا جاتا ہے۔ جو شاید ہماری اس لاپرواہی سے آئندہ رفع ہو جائے گا یا کم از کم عوام ہی دیوانِ غالب کی اس طرح کی بدولت کچھ سمجھ سکیں گے تو وہ خود ہی اندازہ کر لیا کریں گے کہ غالب کے ہر شعر کے صحیح اور درست معنی کیا کیا ہو سکتے ہیں اور ان کو شارحینِ غالب نے کس کس طرح پیش کیا ہے۔“

سرخوش نے اپنی شرح کے صفحہ اول پر ”صحیح ترین اور بہترین شرح اردو دیوانِ غالب“ کے الفاظ تحریر کیے ہیں اور جیسا کہ مندرجہ بالا اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کو یہ زعم تمام شارحین سے زیادہ ہے کہ انہوں نے صحیح ترین مطالب تحریر کیے ہیں حالانکہ صورتِ حال اس کے برعکس ہے ان کے یہاں، ولانا آسی ہی کی طرح مطالب کی بے شمار غلطیاں موجود ہیں اور بعض اوقات تو انہوں نے نہایت عجیب و غریب معانی بیان کیے ہیں جنہیں پڑھ کر ان کے اس دعوے پر حیرت ہوتی ہے کہ اس شرح کے بعد اختلاف رفع ہو جائے گا۔ یہاں صرف مثال کے طور پر ایک دو اشعار کی شرح تحریر کرنا

کان ہوگا :

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

حالی نے اس شعر کے نہایت عمدہ معنی تحریر کیے ہیں ، جس سے حسرت موہانی ، بے خود ، معید ، عنایت اللہ اور دوسرے شاعرین الفاق کرتے ہیں ۔ بعض متقدمین میں سے نظم طباطبائی نے ایک لہا رخ تلاش کرنے کی کوشش کی ہے اور وہ ٹھوگر کہا گئے ۔ مثلاً :

نظم طباطبائی : ” رقیب ہوا ہوس کی ہوس کو نشاطِ کار و لطف
وصلِ نثار حاصل ہے اب ہمارے جینے کا مزہ کیا رہا
مصنف کی اصطلاح میں ہوس بہت رقیب کا نام ہے ۔ “

ظاہر ہے کہ یہ شرح درست نہیں کیونکہ

ع نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا “

تشریح یہ فقرہ نہیں کرتا کہ

” اب ہمارے جینے کا مزا کیا رہا “

ب کہ مصرعہ واضح طور پر اس بات کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ مرنا
” ہو تو پھر جینے کا مزا نہیں کیونکہ بقول مولانا حالی :

” دنیا میں جو کچھ چہل پہل ہے وہ صرف اس یقین کی بدولت
ہے کہ جاں دہنے کا زمانہ بہت تھوڑا ہے “

اب فرا سرخوش کی شرح ملاحظہ ہو :

” ہوس کو : حرص کے تقاضے سے ، نشاط ، خوشی ، نشاطِ کار :
کام کرنے کی خوشی ، اس لیے کہ کام کرنے سے روپیہ پیسہ ملتا

ہے ، گویا کیا : کس قدر ، مرنا : کسی ہوس یا خواہش میں
 تکلیفیں اٹھانا ، جو سے کہہ گرتے ہیں وہ شخص دوات ہر
 کس قدر مرنا ہے ، یعنی کتنی ہوس ہے ۔ مطلب شعر : حرص کے
 تقاضے سے گویا گویا نشاطِ کار ہے یعنی کام کاج اور ان کے گرتے
 کی کس قدر خوشی ہے ، اگر یہ مرنا (یعنی خواہش یا لالچ)
 نہ ہو تو پھر جہنم میں کسی کو لطف گویا آئے ، یہاں ”مرنا“
 بالمقابل جہنم موت کے معنی نہیں رکھتا ۔ بلکہ لالچ میں مرنا مراد
 ہے کہ جس سے زندگی باوجود اس قدر محنتوں کے خوشگوار
 ہو جاتی ہے ۱۔“

یہاں شارح نے دوسروں سے الگ راہ نکالنے کی کوشش سے مرنا گویا
 جہنم کے بالمقابل لانے کے بجائے مرنا سے مراد لالچ میں مرنا لیا ہے ،
 اور کہا ہے کہ جہنم کا لطف لالچ یا خواہش کی وجہ سے ہے لیکن لالچ
 میں مرنے سے زندگی میں خوشگوار کی کوئی پہلو دکھائی نہیں دیتا اور
 پھر نشاطِ کار کا یہ مفہوم بھی کتنا عجیب و غریب اور دلچسپ ہے کہ
 کام کرنے کی خوشی اس لیے کہ کام کرنے سے رو بہ ہمہ ملتا ہے ۔

لظم طباطبائی اور سرخوش کے اس اختلاف کے پس منظر میں مولانا
 حالی کی یہ شرح ملاحظہ کیجیے :

”نشاط کے معنی امتک کے ہیں ، نشاطِ کار یعنی کام کرنے کی آمتک
 دنیا میں جو کچھ چہل چل ہے وہ صرف اس یقین کی بدولت ہے
 کہ یہاں رہنے کا زمانہ بہت تھوڑا ہے ، یہ انسان کی ایک طبعی
 حوصلت معلوم ہوتی ہے کہ جس قدر فرصت قہل ہوتی ہے اسی قدر
 زیادہ سرگرمی سے کام سرانجام دیتا ہے اور جس قدر زیادہ مہلت ملتی
 ہے اسی قدر کام میں تاخیر اور سہل الکاری زیادہ کرتا ہے ۲۔“

۱ - حقائق معانی ، سرخوش ، ص ۵۰-۵۱ -

۲ - یادگار غالب ، مولانا حالی ، ص ۱۲۵-۱۲۶ -

حالی کی اس تشریح کے بعد مزید تفتیق سے اچھے نتائج پیدا ہونے کی توقع نہیں ایک اور شعر کی شرح ملاحظہ ہو :

ہی کہ ہوں غالب امیری میں بھی آتش زیر پا
سوئے آتش دہدہ ہے حلقہ میری زنجیر کا

سرخوش : ”یعنی ایک تو قید دوسرے میرے پاؤں کے لیج آگ
بھی رکھی گئی ہے اس کے سنک سے میری زنجیر کا حلقہ
(پا لوہے کا گڑا) سوئے آتش دہدہ ان گیا ہے ۱۔“

یہاں شارح نے آتش زیر پا کو صرف لغوی معنی میں لیا ہے ۔
جس کی وجہ سے الہیں یہ شرح گہنی بڑی ۔ اس کی درست شرح ملاحظہ
کیجیے ؟

آغا باقر : ”میں زنجیر میں بھی ایسا بے قرار اور مضطرب ہوں کہ
سوڑ دل کی گرمی سے میرے پاؤں کی زنجیروں کا حلقہ
جلے ہوئے دل کی طرح گمزور ہو گیا ہے ۲۔“

نظم طباطبائی کے بعد سرخوش دوسرے شارح ہیں جو دیوانِ غالب
کے مطلع سردیوان کے معنی کے بارے میں شک و شبہ میں مبتلا نظر آتے
ہیں ان کا خیال ہے کہ :

”سرژا غالب نے یہ شعر اس وقت کہا تھا جب کہ وہ ہندی شاعر
تھا ۔ اور کلام پر پوری قدرت اسے حاصل نہ تھی ۳۔“

سرخوش کی شرح میں صحت مطالب کی بھی بعض عمدہ مثالیں ملتی
ہیں ۔ انہوں نے اکثر اوقات مفہوم کا تعین بڑے ماہرانہ انداز میں کیا
ہے ، شارحین سے اکثر مقامات پر اختلاف کرتے ہیں ، تنقید کرتے ہیں
اور اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں جو آغا محمد باقر کے یہاں نہیں پایا جاتا ،

۱ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۳ ۔

۲ ۔ بیانِ غالب ، آغا محمد باقر ، ص ۲۴ ۔

۳ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۲ ۔

بعض مقامات پر غالب کے مصرعوں کی اصلاح کی ہے۔ لیکن اس ضمن میں ان کا انداز عجیب ہے، یہ کہنے کے بجائے کہ اصل کلام اس طرح ہوگا یا فلاں نسخے سے تقابل کے بعد اصلاح دے رہا ہوں وہ کہتے ہیں :

ع دیکھے ہم بھی گئے تھے یہ تماشا لہ ہوا

... اکثر نسخوں میں ”یہ“ چھپ گیا ہے جو غیر نصیح ہے۔“

یہ طریقہ اصلاح بالکل غلط ہے اور یوں اگر ہر شارح اپنے ذوق کے موافق فصاحت و بلاغت کا معیار بنائے اور کلام غالب کی اصلاح شروع کر دے تو بھی اصل متن ڈھونڈے سے نہیں ملے گا۔

مقدمین شارحین میں مولانا عبدالباری آسی نے شارحین غالب کے بارے میں اپنی آراء کا اظہار کیا تھا اور اکثر شارحین پر تنقید کی اور ان کی اغلاط کو واضح کیا، آسی کی یہ روایت ہمیں ان کے بعد سرخوش میں نظر آتی ہے، انہوں نے باقاعدہ ہندو صفحات کا ایک مضمون ”کلام غالب اور اس کی مختلف شرحیں“ کے عنوان سے تحریر کیا ہے جس میں حالی کو بعض اس لیے کسی حد تک معاف کیا گیا ہے کہ انہوں نے مشکل اشعار کی شرح نہیں لکھی اس لیے اغلاط کا امکان کم ہے۔ حالی کے علاوہ، شوکت میرٹھی، والہ، حیدر آبادی، نظم طباطبائی، مولانا آسی، حضرت سوبانی، بیخود دہلوی، مولانا سہا، نظامی بدایونی، قاضی سعد الدین احمد کی شروح کا ذکر کیا ہے اور ان پر تنقید کی ہے، یہاں بھی ان کی تنقید میں دونوں رخ موجود ہیں۔ مثلاً

مراہا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

”حضرت مجدد صاحب (شوکت میرٹھی) نے اس شعر کے یہ معنی بتائے ہیں کہ میں سر تا پا عشق میں قید ہوں اور ہستی یا زندگی کی اہمیت نے بھی مجھ کو رکھ کر رکھا ہے، برق کو میں نے اپنا معبود بنا

رگھا ہے اور اس سے التجا گرتا ہوں کہ وہ مجھے جلا دے اور فنا کر دے مگر اس عبادت سے چونکہ کچھ حاصل نہیں ہوتا اس افسوس گرتا ہوں کہ کیوں زندہ ہوں . . . دراصل مجدد صاحب اس شعر کو سمجھ ہی نہ سکے کیونکہ شاعر یہ کہتا ہے کہ میں مرنا ہا عشق میں غرق ہوں اور اس کو ترک نہیں کر سکتا بلکہ یہ میری جان لے کے ہی چھوڑے گا ۔ ادھر جان بھی مجھے پیاری ہے یعنی الفت ہستی نا گزیر ہے تو گویا میری یہ حالت ہے کہ جیسے کوئی گسان برق کی عبادت کیا کرے اور جب وہ برق گھومتا ہو کر حاصل یعنی فصل کو جلا دے تو افسوس کرے ، مراد یہ کہ جب کوئی عاشق ہوا تو پھر زندگی کی بخت سے کیا واسطہ ! ”

سرخوش کی یہ تنقید اور شرح درست ہے اور واقعی شوکت میرٹھی مفہوم شعر نہ سمجھ سکے۔ اسی طرح نظم طباطبائی کے اس اختصار پر کہ :

کیا شمع کے نہیں ہیں ہوا خواہ اول ہزم
ہو غم ہی جالنگدال تو غم خوار کیا گرہیں

نظم طباطبائی : ”شمع کا ذکر محفل کی تمثیل ہے ، غرض اپنے حال سے ہے“ . . . یہ لکھا ہے کہ ”یہ شرح نہیں کہونکہ غالب کا کوئی شعر بھی ، بعض ایسے اشاروں سے عام فہم نہیں ہو سکتا“ ۔

لیکن بعض مقامات پر ان کا اختلاف درست نہیں ، وہ خود غلطی کر گئے ہیں :

از سہر تاہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ
طوطی کوشش جہت سے مقابل ہے آئینہ

”جناب حسرت موہانی صاحب (شرح) : آفتاب سے لے کر ذرے تک ہر شے مانند دل ہے اور دل خوبصورت آئینہ ہے ، اس گویا ہر

طوطی کو (یعنی ہر شیدائے آئینہ دل گو) ہر صحت سے آئینہ مقابل نظر آتا ہے . . . عام شرحوں میں یہی معنی درج ہیں مگر دراصل دل و دل ایک فارسی محاورہ ہے جس کے معنی بوقرار ہونے کے ہیں ، غالباً یہی معنی اس جگہ مقصود ہیں ۔“

ایک تو الہوں نے حسرت موہانی کی شرح بے احتیاطی سے اضافہ و ترمیم کے ساتھ نقل کی ہے دوسرا وہ حسرت کے صحیح معنوں کو غلط کہتے ہیں اور خود ”غالباً“ کہہ کر قاری کو مزید شک کی کیفیت میں مبتلا کر دیتے ہیں ۔

مرخوش کی شرح دو حصوں میں طبع ہوئی ہے ، ہر ایک حصہ ہزار اشعار کی شرح پر مشتمل ہے ، الہوں نے ایک جدت یہ کی ہے کہ ہر غزل کے اشعار کو الگ الگ نمبر دینے کے بجائے پہلی غزل سے آخر دیوان تک تمام اشعار کو ایک ترتیب سے نمبر دیتے ہیں اور یوں آخر شعر کا نمبر جو کہ رہا می ہے ۲۰۵۸ ہے ، آخر میں غالب کی شاعری پر ایک ضمیمہ ہے جس میں غالب کی شاعری کی خصوصیات پر بحث کی ہے ۔

مرخوش کی شرح زیادہ مقبول نہ ہو سکی بلکہ اکثر اوقات تو لائقین گو اس کے بارے میں علم ہی نہیں ہوا ، عبدالقادر سروری نے اپنے مضمون میں اس کا تذکرہ نہیں کیا اسی طرح افسر امروہوی نے اپنے مضمون شراحین غالب میں اس کا تذکرہ تذبذب کے الدال میں کیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ خود الہوں نے یہ شرح دیکھی ہی نہیں ۔ لکھتے ہیں :

”مرخوش صاحب کی شرح ہماری نگاہ سے نہیں گذری لیکن مولوی اظہار الحسن صاحب اظہر ، ہی ، اے ، ایل ، ایل ، ہی کے ایک

مضمون سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی دیوان غالب کے شارحین میں شامل ہیں^۱۔

اس کے فوراً بعد ”عقائے معانی“ کے عنوان کے تحت لکھتے ہیں :

”تہنیتی نہ ہو سکا کہ یہ شرح کس کی تصنیف ہے ، اس کا ذکر جناب سرخوش صاحب نے ایک مضمون میں کیا تھا“۔

حالانکہ ”عقائے معانی“ سرخوش کی شرح ہے اور ”شرح سرخوش“ کے نام سے انھوں نے الگ شرح کا جو ذکر کیا ہے ، وہ مغالطہ ہے ۔۔۔ سرخوش کی شرح جس ”صحیح ترین“ کے دعویٰ کے ساتھ سامنے آئی وہ اس معیار کو ہورا نہیں کرتی بلکہ شاید اس میں دوسروں سے مفہم کی اغلاط موجود ہیں اور اس کی وجہ یہ ہے کہ سرخوش کے سامنے ماضی کا سرمایہ تھا اور انھوں نے اس سرمایہ سے ہٹ کر الگ راہ نکالنے کی کوشش کی ہے ۔

سرخوش کی زبان اور اسلوب بھی الجھاؤ کا شکار ہے ، حسرت موہانی، بے خود دہلوی ، ولانا سہا ، سعید الدین اور آغا محمد باقر کی سادگی اور سلاست بیان کے مقابل ان کا انداز بیان مائد ہڑ جاتا ہے اور خاص طور پر ان کے یہاں بریکٹ کا بے دریغ استعمال اس الجھاؤ میں اضافہ کرتا ہے ۔ بعض اوقات جب وہ مطمئن نہیں ہوتے اور تاویل در تاویل کا انداز اختیار کرتے ہیں تو اس سے بھی مفہوم میں الجھاؤ پیدا ہوتا ہے اور اس انداز کی وجہ سے انہیں شرح دو جلدوں میں شائع کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ۔ ان کے اسلوب و انداز بیان کی ایک مثال ملاحظہ ہو :

برلکِ کاغذِ آتش زدہ لبرلک بیتابی
بزار آئینہ دل بالدا ہے ہال یک تپیدن پر

لغت شعر کی وضاحت کے بعد تھریر فرماتے ہیں :

”کہتا ہے میری بہتراری دل جو کئی کئی صورتیں بدلتی ہے یعنی

۱ - قومی زبان ۱۹۶۹ء افسر امر وہوی ، ص ۷۲ ۔

۲ - ایضاً ۔

لیرنگ بیتابی کاغذ آتش زدہ کی طرح (یا اس کی وضع اختیار کر کے) اپنے تڑپنے کی ایک ایک پرواز پر (مراد کاغذ آتش زدہ کے وہ ہزار ہا ہرزے جو ہوا میں پرواز کرتے ہیں اس کے ایک ایک ہرزے کے اوپر جب کہ وہ ہوا میں اڑتا ہو، ہزاروں مرتبہ میرے دل کو بالدہ ہے) صاف ظاہر ہے کہ اس صورت میں جب کہ کاغذ آتش زدہ کے لاکھوں ہرزے ہوا میں اڑتے ہیں اور ہر ہرزے ہر دل عاشق کو ہزار ہا مرتبہ بالدہ دیا گیا ہو تو اس کے دل کی ہریشانی کیا کیا صورتیں نہ اختیار کرے گی؟

یہ انداز بیان نہ صرف یہ ہے کہ ہریکٹ کے بے دریغ استعمال سے روانی اور صلاحت عبارت کو ختم کرنے کا باعث بنا ہے بلکہ اس کی وجہ سے شعر کا مفہوم سمجھنے میں بھی دشواری ہوتی ہے اور ہر ستم بالائے ستم یہ کہ شرح بھی غلط ہے — کاغذ آتش زدہ کے ہرزے بنائے، الہیں ہوا میں اڑانے اور ان ہر ہزاروں دل بالدہنے کا عمل ان کا ناوبلی انعام ہے، جب کہ شعر میں انیسہ کی تشبیہ ان نقاط روغن سے ہے جو جلنے کے بعد کاغذ پر جگمگاتے ہیں اور اس کی تڑپ کو بال یک تپدن سے تشبیہ دی گئی ہے اور ہوں دل کی ہریشانی اور بے چینی کا اظہار کیا گیا کہ کسی طرح تسکین خاطر ہوتی ہی نہیں۔

غالب کے شارحین میں سے سرخوش ہی وہ واحد شارح ہے جو بہت کھل جاتے ہیں اور اس درجہ بے ہاک ہوتے ہیں کہ عربالوت کا دروازہ کھل جاتا ہے، یہ بات غالب کے اپنے مزاج و شعری مقام اور ادب کے تقاضوں کے منافی ہے۔ اسی طرح سنجیدگی اور مثال کا رویہ نہ صرف مجروح ہوتا ہے بلکہ اگر اس رخ پر تشریحات کو فروغ دیا جائے تو ادب عالیہ اور جنسی لٹریچر میں کوئی فرق نہ کیا جاسکے، ملاحظہ ہو ایک شعر کی شرح کرتے ہوئے ان کا انداز و اسلوب:

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شکفتن کل ہائے لال کا

”... معشوقوں کا وہ وقت بھی دیکھنے کے لائق ہوتا ہے
(خصوصاً کوئی بازاری طوائف تو صبح کے وقت ایک عجیب
سے ڈھنگی عورت دکھائی دیتی ہے...)، پھر صبح کے وقت معشوق
اپنے ہناؤ سنگھار میں جب مصروف ہو جاتا ہے تو عاشق کے لیے
اس کی زلفیں، چہاتیاں، ہا جوہن وغیرہ قدرے دیر پاں دیکھنا بڑا
لطف دیتا ہے، ... صبح کے وقت معشوق کا اترا سا جوہن ...
بال ہکھرے ہوئے، شکل چڑیلوں کی سی...”

آخری فقرے سے تو ان کے شعری ذوق پر تعجب ہوتا ہے کہ
معشوق کیسا ہی کیوں نہ ہوا اگر وہ صبح کے وقت چڑیلوں کی طرح
دکھائی دے تو کاپے کو محبوب ٹھہرے گا اور پھر غالب کے شعر کی
تفہیم میں محبوب کو چڑیل قرار دینا جب کہ صورت حال یہ ہے کہ

ذکر اس ہری وں کا، اور پھر بیاں اپنا
ہن گیا رقیب آخر، تھا جو راز داں اپنا

مرخوش نے شرح سے قبل لغت کا حل بھی لکھا ہے، الہوں نے
مشکل الفاظ کو سمجھل بنانے پر کافی توجہ صرف کی ہے اور ان کے اس انداز
میں شوکت میرٹھی کا متشددانہ رنگ کسی حد تک نظر آتا ہے،
شوکت میرٹھی بھی ایک لفظ کے کئی کئی معنی تحریر کرتے ہیں اور بعض
اوقات ہلکے اکثر اوقات تو غیر متعلقہ معنی لکھتے ہیں لیکن مرخوش
کے یہاں وضاحت و پھیلاؤ تو ہے مگر افراط و تفریط نہیں۔

مرخوش کے بعد لبھو رام جوش ملیح آبادی، شاگرد داغ دہلوی ایک
اہم شارح غالب ہیں جو خود شاعر بھی ہیں۔ عبدالقادر سروری ان کے
بارے میں لکھتے ہیں :

”جوش مسلمہ استاد سخن ہیں اور ان کا فہم پنجاب اور خاص طور
پر جموں میں نوجوان شعرا کی تربیت میں معاون رہا۔ زبان کی

لڑاکتوں اور ان کے برتنے پر جوش ملیحانہ کی قدرت بھی شعرا کے حلقے میں مشہور ہے۔“

یہ شرح اپنے ساتھ اپنا جواز لاتی ہے اور ہوں بھی کوئی شخص بے مقصد کام کا ہے کو کرے گا ، چنانچہ جوش ملیحانہ ان الفاظ میں اپنی شرح کا جواز دیتے ہیں (یہ الگ بات ہے کہ اس سے قبل قاضی سعید الدین احمد اور ملک عنایت اللہ خاص طور پر اسی جواز کو بنیاد بنا کر شرح لکھ چکے ہیں) :

”شراحین (غالب) نے دیوان غالب کی متعدد شرحیں لکھی ہیں اور سب اپنی اپنی جگہ قابل قدر ہیں مگر ایک بڑی کسی ان سب میں یہ ہے کہ ہندوستان کے اردو خوان طالب علموں کی تعلیمی ضروریات کو کسی نے مد نظر نہیں رکھا اور صرف اشعار کی شرح لکھ دینے پر اکتفا کیا ، طالب علموں کی تعلیمی ضروریات اس بات کا تقاضا کرتی ہیں کہ شرح اشعار کے علاوہ ایسا پیر حاصل تبصرہ بھی اس میں شامل کیا جائے جن سے ان میں کلام غالب کو سمجھنے کا ذوق بھی پیدا ہو اور وہ اس کلام کی خصوصیات کو بھی ذہن نشین کر سکیں نیز انہیں اس کتاب سے متعلق امتحانی سوالات کا جواب دہنے میں مدد مل سکے۔“

مندرجہ بالا اقتباس میں جس قدر دعوے کیے گئے ہیں ، تمام کی صحت محل نظر ہے ۔ مثلاً اردو خوان طالب علموں کی ضروریات کے پیش نظر ہی قاضی سعید الدین اور عنایت اللہ نے شروع لکھیں جن میں غالب کے اشعار کو نہایت سادہ اور سہل زبان میں واضح کیا گیا اور صرف یہی نہیں بلکہ اس سے قبل حسرت موہانی ، سہا اور بیحدود و آسی وغیرہ کے یہاں بھی الفاظ و معنی کی گہرابت کو دخل نہیں ہے ۔ چنانچہ طلباء بہتر

۱۔ بین الاقوامی محاسب سمینار (غالب کے کلام کی اردو شرحیں)

عبدالقادر مروتی ، ص ۱۴۸ -

۲۔ دیوان مع شرح ، جوش ملیحانہ ، ص ۷ -

طور پر ان شروح سے استفادہ کر سکتے ہیں ، اس ضمن میں خاص طور پر آغا محمد باقر کی شرح جو تدریسی مقاصد کے لیے تو نہیں لکھی گئی لیکن ایسے مقاصد کا احاطہ نہایت احسن طریق سے کرتی ہے ۔ . . .

جہاں تک کلام غالب پر میر حاصل تبصرہ کا تعلق ہے تو اس ضمن میں پہلی بات تو یہی غلط ہے کہ تبصرہ و تنقید کا مقام شرح ہے ، یہ کام ایک الگ کتاب کا تقاضا کرتا ہے اور اس موضوع پر بے شمار کتابیں موجود ہیں ۔ دوسری طرف خود شارحین میں سے حسرت موہانی ، نظامی ہدایونی ، مولانا سہا ، قاضی سعید الدین احمد ، عبدالباری آسی ، نہایت اللہ اور کسی حد تک سرخوش ، تمام کی شرح میں کلام غالب پر تبصرہ و تنقید موجود ہے اور کلام غالب کی خصوصیات گہرائی میں چنانچہ وہ تمام چیزیں پہلے سے موجود ہیں جن کا صہارا لے کر شارح میدان میں آتے ہیں ، دراصل یہ حواز اب کوئی حواز نہیں ، ہاں ہر شخص کو اپنی رائے کا اظہار کرنے اور دوسروں سے اختلاف کرنے کا حق ہے اور اسی حق کو استعمال کر کے شرح نگاری کا فرض منہال چاہیے اور اپنے نئے یا اضافی مطالب کی بنیاد پر شرح پیش کرنی چاہیے ، شارحین شرح تو پیش کرتے ہیں لیکن حواز بے بنیاد تلاش کرتے ہیں :

مروجہ شرح کے بارے میں انہوں نے ایک اور اختلافی بیان ان الفاظ میں دیا ہے :

”دوسری کمی ، ایک دو شرحوں کو مستثنیٰ رکھ کر یہ نظر آتی ہے کہ بعض اشعار کو ہامنی اور لطیف ثابت کرنے کے لیے بہت تکلف اور کھینچا تانی سے کام لیا گیا ہے اور معنوی تنقید یا غراہت یا بے نتیجہ کاوش فکر کے متعلق ایک لفظ بھی نہیں لکھا“۔

عبدالقادر سروری ان کے اس بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے

ہیں

”آخری بات اس وجہ سے درست نہیں کہ غالب کے شارحین میں

طباطبائی نے نتیجہ کاوشوں پر تنقید کرنے میں بد نام شارح ابن کثیر
ہیں ا۔“

عبدالقادر سروری کا یہ اعتراض اس لیے درست نہیں کہ جوش ملسہانی
نے ایک دو شرحوں کو اپنی تنقید سے مستثنیٰ کر دیا تھا اور یہ بات
ہورے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ نظم طباطبائی اس استثنا میں
شامل ہے اور اگر اس ایک دو میں حضرت موبانی کے دو چار اعتراضات
کو بھی شامل کر لیا جائے تو پھر ان کے علاوہ معید ہی ایسے شارح
ہیں جنہوں نے بعض اشعار کو مہمل قرار دیا ہے۔ چنانچہ ہمیشہ مجموعہ
جوش ملسہانی کی یہ بات درست ہے کہ غالب کے ہارے میں نظم طباطبائی
کے علاوہ کوئی ایسا شارح نہیں ملتا جس نے کلام غالب کے اور شہرت
غالب کے اثر سے لکل کر بعض معروضی نقطہ نظر سے اس کا جائزہ لیا
ہو اور ان کا یہ کہنا بالکل صحیح لگتا ہے کہ یہ رویہ مرزا کے خاص
اعتراف پر مبنی ہے جس کی وجہ سے شرح نامکمل رہ جاتی ہے، اپنے اس
دعویٰ کو نبھانے کے لیے انہوں نے کلام غالب پر اعتراضات بھی کیے ہیں
اور داد کلام بھی دی ہے لیکن نہ تو ان کے اعتراضات میں کوئی ایسی
نئی بات ہے جو پہلے شارحین اور خاص طور پر اعظم طباطبائی نے نہ کہی
ہوتی اور نہ داد میں وہ دوسرے شارحین مثلاً بے خود دہلوی بلکہ نظم
طباطبائی سے بھی آگے بڑھ سکے ہیں، صرف یہی نہیں بلکہ ان کے
اعتراضات، اتفاق اور پسند ناپسند دونوں پر متقدمین شارحین کی آراء کا
شدید عکس دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے طور پر غالب نے خود ہی اپنے
اس شعر پر ایک اعتراض کیا:

قطرہ سے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خطِ جام سے سرسبز رہتہ گوہر ہوا

غالب : ”اس مطلع میں خیال ہے دقیق مگر گویہ گندن و کاہ
برآوردن یعنی لطف زیادہ نہیں“۔

جوش ملیحابی: ”اس شعر کو بھی الفاظ کا طلسم کہنا چاہیے۔۔۔ یہ شعر
اہمال کے درجے پر پہنچا ہوا ہے، وجہ یہ ہے کہ حامل
مضمون گویہ نہیں“۔

یہ رائے غالب کے اثرات ہی کا نتیجہ ہے کہ جوش ملیحابی نے شعر
کو اہمال کے درجے پر جا پہنچایا اور مضمون کی کمی کی شکایت کی ورنہ
ایک رخ یہ بھی تھا :

ناصر الدین ناصر: ”مرزا نے اس شعر کی تشریح میں گسرِ فلسفی سے کام
لیا ہے، بصورت دیگر یہ ہمارے اپنے الدر ایک منفرد حسن
رکھتا ہے اور تصور انسان کو جلا بھشتا ہے یعنی شراب
کا قطرہ حسنِ حاق سے حیرت زدہ ہو کر ایسا دم بخود ہوا
کہ ٹوکنے کی بجائے ٹھہر جانے سے موتی بن گیا اور خط
جامِ شراب میں ہر موتی پروئے جانے سے ایک ہار تیار
ہو گیا، گویا خطِ ہمالہ کی گولائی ہائے بنائے میں مد ہوئی“۔

ایک اور شعر ملاحظہ ہو :

کہا وہ نمرود کی خدائی تھی
بندگی میں میرا بھلا نہ ہوا

مولانا حالی : ”بندگی پر نمرود کی خدائی کا اطلاق کرنا بالکل نئی
بات ہے“۔

-
- ۱۔ خطوط غالب مرتبہ ”مہر“، ص ۵۲۳۔
 - ۲۔ دیوان مع شرح، جوش ملیحابی، ص ۹۴۔
 - ۳۔ دیستان غالب ناصر الدین ناصر، ص ۲۵۷۔
 - ۴۔ یادگار غالب، مولانا حالی، ص ۱۵۴۔

جوش ملیحانی : عبودیت گو خدائی دعویٰ قرار دینا معنی آفرینی اور جدت خیال کا گرشمہ ہے^۱۔

مولانا حالی ہی کے معنی اپنے الفاظ میں تحریر کیے ہیں جن کی اپنی صحت محل نظر ہے، اسی طرح دوسرے شارحین اور خاص طور پر بے خود دہلوی کے اثرات ان کی شرح پر بہت زیادہ ہیں ان کے مطالب کو بھی اپنے الفاظ میں بیان کرتے ہیں، مثلاً :

میں عدم سے بھی ہرے ہوں ورلہ غافل ہارہا
میری آہ آتشیں سے ہال عنقا جل گیا

بے خود دہلوی فرماتے ہیں ”میں عدم سے بھی کچھ آگے نکل گیا ہوں یعنی فنا فی اللہ ہو گیا ہوں۔ البتہ جب اس منزل کو طے کر رہا تھا تو بار بار میری آہ آتشیں سے عنقا کے بازو میں آگ لگ گئی تھی، مطلب یہ ہے کہ میں نے ابتدائے تعلیم فنا میں شہرت عنقا کو مٹا دیا تھا، جس کے معدوم ہونے کو سب سے زیادہ دلیل سمجھا جاتا تھا، غافل سے یہاں مراد وہ لوگ ہیں جو ترقیات انسان کو سمجھ نہیں سکتے“۔

جوش ملیحانی : غافل سے مراد یہاں وہ لوگ ہیں جو عرفانی مدارج اور روحانی ترقیات کو نہیں سمجھ سکتے۔ فرماتے ہیں، میں ملک عدم سے دور نکل گیا ہوں اور فنا فی اللہ ہو چکا ہوں جب میں ان منازل کو طے کر رہا تھا، تو بار بار ایسا ہوا کہ میری عنقائی معدومی سے بھی زیادہ تھی اور میرے سوز محبت نے اس کی شہرت کے پر بھی جلا دیے تھے“۔

۱۔ دیوان مع شرح، جوش ملیحانی، ص ۹۔

۲۔ مرآۃ الغالب، بے خود دہلوی، ص ۶۔

۳۔ دیوان مع شرح، جوش ملیحانی، ص ۵۵۔

اس شعر میں لفظ ”ہرے“ کے استعمال پر نظم طباطبائی نے جو بحث کی ہے اور اسے متروک قرار دیا ہے اس کے بارے میں یہ کہ تو یہ خود نے کچھ لکھا اور نہ ہی جوش ملیحانی نے، حالانکہ جوش ملیحانی جو خاص طور پر یہ دعویٰ لے کر میدان میں اترے تھے کہ غالب کے اشعار میں ”جہاں گرتی تعقید لفظی یا معنوی یا زبان اور مضمون کی بے لطفی محسوس ہوتی ہے، وہاں خاموشی اختیار نہیں کی گئی ہے“۔

دوسرے شارحین کی طرح مطالب کی اغلاط ان کے یہاں بھی ہیں اور یہ ایک ایسی چیز ہے جس سے کوئی شرح بھی خالی نہیں۔ ان کے یہاں غلط مفہیم بھی دوسرے شارحین ہی کے اثرات کا نتیجہ ہے، ایسا نہیں کہ الہوں نے کوئی نئی راہ نکالنے کی کوشش میں غلطی کی ہو جیسا کہ سروش کے یہاں نظر آتا ہے کہ الہوں نے شارحین متقدمین میں سے الکی راہ نکالنے کے حقوق میں گہیں کہیں درست معنی نہیں لکھے جیسا کہ

ح برنگِ کاغذ آتش زدہ نیرنگ بے تاب

کی شرح سے ظاہر ہے۔ اسی طرح جوش ملیحانی کا حلِ لغت اور شرح کا انداز بھی نہ جدید ہے نہ متقدمین سے مختلف بلکہ ادھی روایتی انداز ہے، جو اس سے قبل سہا، آسی، سعد، عنایت اللہ، باقر اور سرخوش کے یہاں نظر آتا ہے۔ البتہ آسی، سہا، عنایت اللہ اور سرخوش کی نسبت الکی شرح میں اختیار کا پہلو نمایاں ہے، شارحین متقدمین پر ان کے اعتراضات میں بھی قوت اور استدلال کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً نظم طباطبائی سے مطلع ”دیوان کے بارے میں الہوں نے اختلاف کیا ہے، گو کہ الہوں نے نظم کا نام لیا لیکن قرینہ یہی ہے، لکھتے ہیں :

”لغش سے مراد موجودات کی ہر ایک چیز۔ مصرع اول میں یہ لفظ مبتدا ہے اور قرہادی اس کی خبر ہے چوںکہ لغش سے مراد تصویر

بھی ہے اس لیے موجودات کی ہر چیز کو نقش کہہ کر اس نقش کو
بیکر تصویر کہا ہے ، بعض کا قول ہے کہ یہ شعر مہمل ہے مگر
یہ مراد نا اصفیٰ ہے مرزا صاحب تجاہل عارفانہ کے انداز میں
فرماتے ہیں کہ موجودات کے ہر ایک نقش میں گس نے اپنی صنعت
کری ہے الٰہی شوخیوں پر دی ہیں کہ کوئی شخص ان شوخیوں کی
تاب نہیں لا سکتا اور فریاد کرتا ہوا نظر آتا ہے ۔ دوسرے مصرع
میں صنعت حسن التعلیل ہے ، تصویر کا لباس کاغذی ہوتا ہے مرزا
اس لباس کو فریادوں کا لباس قرار دیتے ہیں ۔ شوخیوں سے مراد ہے
اشیاء کا بننا اور ہگڑا لیز مختلف قسم کے حوادث جو ہر ایک کے
وجود کو مٹاتے رہتے ہیں ۔“

نقش کو مبتدا اور فریاد کو خبر قرار دینا لیز حسن التعلیل کی نشان
دہی ان کی جدت ہے ۔ امکان ایک تو الہوں نے بے خود کے انداز میں نظم
طباطباتی پر تنقید کی کہ مہمل کہنا نا اصفیٰ ہے اور دوسرا یہ کہ خود
شعر کی درجنوں تشریحات کی موجودگی میں صحیح شرح کرنے سے قاصر
رہے اور عجیب بات یہ ہے کہ خود غالب کے بیان کردہ مفہوم کو بھی وہ
شعر سے منسلک کر کے شعر کی معنویت مرتب نہ کر سکے ، کہاں غالب
کا یہ مفہوم کہ ہستی خوارہ مثل تصاویر اعتبار میں ہو ، ریخ و ملال کا
باعث ہے اور کہاں یہ مفہوم کہ نقش کی شوخیوں کی کوئی شخص تاب
نہیں لا سکتا اور فریاد کرتا ہے ۔

کہیں طباطباتی پر تنقید کر کے ٹھوکر کھانی ہے تو کہیں تقلید
کر کے مثلاً :

شب بخار فوقِ ماقی رستخیز الدازہ تھا
تا محیط بادہ صورت خالہ خمیازہ تھا ،

کی شرح نظم طباطباتی نے غلط لکھی ، جوش ملیحابی نے نظم کی شرح
لکھنے پر اکتفا کیا اور ہوں نظم کی غلطی کو دہرا دیا ۔ حالانکہ حسرت

موہانی اور دوسرے شارحین کے یہاں اس کی نسبتاً درست یا بہتر شرح موجود تھی۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ نظم طباطبائی ان کے ذہن پر چھایا رہا اور یہ صرف انہیں کے ساتھ خاص نہیں، نظم طباطبائی نے شرح اتنے بھرپور اور جاندار الداز میں لکھی اور غالب کے بالمقابل اپنی شخصیت کا، اپنی علمیت کے حوالے سے اتنے بھرپور الداز میں اظہار کیا کہ ان کو کوئی شارح نہ صرف یہ کہ نظر الداز نہیں کر سکا بلکہ ان کے مطالب سے بھی جان نہ چھڑا سکا اور ہوں اگر دیکھا جائے تو غالب کے سب سے اہم اور مقبول شارح کی حیثیت سے ان کا نام صرف درست ہے۔

شروح دیوان غالب کے نقابلی مطالعہ کے نتائج کو اگر ہم یک جا کیا جائے تو ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ شارحین نے اس میدان میں کافی رلکا رلکی اور تنوع کا اظہار کیا ہے جس طرح ہر فرد اپنا ایک مخصوص ذہنی پس منظر رکھتا ہے، اس کی کچھ انداز و روایت ہوتی ہیں، معیارات رد و قبول ہوتے ہیں، بالکل اسی الداز میں شارحین کے اپنے رجحانات اور میلانات ہیں بعض شارحین کے رجحانات واضح ہیں، اتنے واضح ہیں کہ تعصبات کا درجہ و مقام حاصل کر لیتے ہیں اور بعض بین بین رہنے والے ہیں، بعض غالب کے اشعار کے زیر اثر اپنی شخصیت کا اظہار کرنے سے قاصر رہے ہیں اور غالب ان پر غالب رہا ہے، ویسے حقیقت یہ ہے کہ نظم طباطبائی کے علاوہ حسرت موہانی، سعید اور مرغوش نے کسی حد تک غالب کے شعری طلسم سے نکلنے کی کوشش کی ہے گو کہ نظم کے مقام تک پھر بھی کوئی نہ پہنچ سکا، وہ واحد شارح ہیں جو غالب کے ہرزے اڑانے کے درپے نظر آتے ہیں یہ الگ بات ہے کہ غالب سخت جان یہ سب کچھ برداشت کر کے مسکراتا نظر آتا ہے۔

نظم طباطبائی کی شرح پر لسانی مباحث، عروضی مسائل غالب ہیں، غالب دہلوی ہونے کے باوجود فارسی کی لسانی روایت سے اپنا رشتہ نہ صرف فارسی زبان کی سطح پر جوڑتے ہیں بلکہ ان کی اردو بھی گویا

فارسی کی ہی ایک منقلب صورت ہے^۱۔ نظم طباطبائی کو غالب کی دہلویت پر بھی اعتراض ہے (کیونکہ وہ خود لکھنوی ہیں) اور فارسی کے اس غالب اثر پر بھی، کہ نظم کے خیال میں (ہاں النہی الفرادی تصرفات کی متحمل نہیں ہو سکتی جتنے غالب نے کیے ہیں۔

چنانچہ یہی وجہ ہے کہ نظم نے شاید ہی کوئی موجد غالب پر اعتراض کرنے کا گنواہا ہو۔ نظم کے یہ اعتراضات جیسا کہ ان کی مقالہ نگار ڈاکٹر اشرف رفیع نے بھی کہا ہے، اگر (Foot Note) کی شکل میں ہوتے تو بہتر ہوتا کیونکہ انہوں نے کئی کئی صفحات گھیر لیے ہیں جس سے شرح کا تسلسل ٹوٹ جاتا ہے اور یہ ایسے مسائل ہیں جن کا براہِ راست تفہیم ضرور سے کوئی تعلق ہی نہیں۔ نظم طباطبائی کے لسانی اور عروضی رخ کی پیروی بعد میں کسی شارح نے اس سطح پر نہ کی البتہ مولانا آسی نے نظم طباطبائی کو جواب دینے کی کوشش کی اور ایسے مقامات پر بحث کی جہاں انہوں نے غالب پر اعتراض کیا ہے۔ آسی کے جوابات میں غلط اور صحیح دونوں رخ موجود ہیں اس طرح آسی کی شرح بھی دراصل نظم کی شرح کے زار اثر لسانی نوعیت کی شرح بن جاتی ہے اور نسبتاً کم تر سطح پر حسرت موہانی، مولانا سہا، پروفسر عنایت اللہ سرخوش اور جوش ملیح آبادی نے بھی اشعار غالب کے لسانی پہلو کو زیادہ اہمیت دی ہے، گو کہ ان تمام شارحین کے یہاں لسانی مسائل اس درجہ ابھر کر سامنے نہیں آئے جس طرح نظم طباطبائی کے یہاں ہیں، نظم نے شرح میں مشکل الفاظ کے معنی لکھنے کو پسند نہ کیا لیکن بعد میں مولانا سہا، انعام بدایونی، سعید، عنایت اللہ سرخوش اور آغا باقر کے یہاں مشکل الفاظ

۱۔ مثلاً فارسی کے چند ترجمے ملاحظہ ہوں :

وا کرنا (وا کردن) التظار گھینچنا (التظار کشیدن) تماہا کرنا
(تماشا کردن) بیاد دینا (بیاد دادن) عذر لالا (عذر آوردن) ہاور آنا
(ہاور آمدن) شادمانی کرنا (شادمانی کردن) جا دینا (جا دادن)
شکایت کی جا نہ رہنا (جائے شکایت نہ مالدن) دریغ آلا (دریغ آمدن)
طرف ہونا (طرف شدن)۔

کا حل لکھنے کا طریقہ نہایت التزام کے ساتھ اختیار کیا گیا ہے ، ان تمام شارحین میں سے مولانا سہا اور دوسرے درجے پر بے خود دہلوی کے یہاں ایک اور رجحان ابھر کر سامنے آتا ہے اور وہ تصوف کی غالب جھکاؤ ہے ، ان شارحین نے بعض ایسے اشعار کو بھی مضموناً اس منظر میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو عالم مجاز سے متعلق ہیں ۔ ہوں انہوں نے اشعار کے بنیادی اس منظر ہی کو بدانے کی سعی کی ، تصوف کی جانب یہ میلان اس دور کے کسی اور شارح کے یہاں اس قدر واضح ہو کر نہیں آیا ، ایک خاص حد تک اس کی ضرورت سے انکار نہیں کیا جا سکتا اور وہ صرف اسی حد تک کہ جہاں تک غالب کے اشعار اجازت دیتے ہیں :

انظم طباطبائی کے برعکس بے خود دہلوی کی شرح دہلوی دہستان کی شرح کے طور پر سامنے آتی ہے اور ہوں شروح کی ایک تقسیم اس الداز میں ممکن ہو جاتی ہے ۔ بے خود دہلوی کے علاوہ عبدالباری آسی ، مولانا سہا اور آغا محمد ہاجر وہ شارحین ہیں جن کے یہاں واضح طور پر انظم طباطبائی کے مقابل میدان میں آنے کا احساس ہوتا ہے ۔ ان شارحین میں سے خاص طور پر بے خود دہلوی نے قدم قدم پر اشعار غالب کی تعریف و تحسین کی ہے اور انظم کو نام ایسے بغیر غلط قرار دیا ہے ، جب کہ خود الہی کی شریحات معمولی سے لفظی تغیر کے ساتھ نقل بھی کی ہیں ۔ ان شارحین کے یہاں دفاعِ غالب کا جو الداز در آیا ہے اس کی وجہ سے ان کے لہجے کی اہمیت کم ہو گئی ہے ، کیونکہ دیکھا یہ گوا ہے کہ ایسے مقامات پر جہاں پر انظم طباطبائی کی تنقید درست ہے ، یہ خاموشی اختیار کرتے ہیں جب کہ دوسری جانب جہاں تک اعتراضات کے جوابات دینے کا تعلق ہے ، مولانا آسی ہی اس میں نسبتاً کامیاب شارح ہیں ، حسرت موہانی کا الداز زیادہ بہتر ہے ، وہ انظم کے اعتراضات تسلیم کرتے ہیں اور تاویلی انداز اختیار نہیں کرتے ، خود انہوں نے بھی غالب کے بعض الفاظ کی ثقات اور استعمال پر اعتراض کیا ہے ، لیکن انظم طباطبائی کی طرح ان کے لہجہ اور تنقید میں جارحانہ الداز نہیں ۔ انظم نے تنقید میں خاصی شدت اختیار کی ہے ، ان کے لیے شعر کو مہمل و بے معنی کہہ دینا معمولی بات ہے ۔

اشعار کو سہمل و بے معنی کہنے کی یہ روایت جو بلاشبہ معاصرین غالب کی روایت ہے اور جس کو نظم طباطبائی نے باضابطہ بتایا ، ان سے ہوتی ہوئی سعید الدین ، سرخوش اور جوش ملسانی تک پہنچتی ہے ، ان شارحین نے بھی غالب کے ساتھ طرفداری کا وہ رجحان نہیں اپنایا جس کا ابھی ذکر کیا گیا ۔ لیکن انھوں نے غالب کی اغلاط یا نقائص کو اس درجہ نہیں ابھارا جس انداز سے نظم ابھارتے ہیں ۔

قاضی سعید الدین احمد کا انداز شرح نہایت متوازن ہے اور ان کی شرح میں مطالب کی کم سے کم اغلاط ہیں ۔ ان کی شرح میں تصویق ، لسانی انداز یا کسی دوسری جالب جھکاؤ کا اندازہ نہیں ملتا اور نہ ہی غالب کے ساتھ تنقید کا وہ انداز ہے جو جوش ملسانی نے بعد میں اختیار کیا ۔ گو کہ سرخوش نے بھی غالب پر کہیں کہیں تنقید کی ہے ، لیکن نظم کے بعد جوش ملسانی ہی وہ شارح ہیں جو غالب کے کلام پر سب سے زیادہ تنقید کرتے ہیں یا ان کے اشعار کی تعریف کرتے ہیں تو وہی منظر میں نظم طباطبائی یا کوئی دوسرا شارح لازماً موجود ہوتا ہے کہ جس کی رائے کو یا تو وہ رد کر رہے ہوتے ہیں یا قبول ۔ خاص طور پر تمام شارحین کے یہاں شرح کا جو الزامی اور جوابی رنگ در آیا ہے ، یا انھوں نے دفاع غالب یا طرفداری غالب کا جو لریضہ اہنے کر لیا ہے اس کے محرک نظم طباطبائی ہی ہیں ۔

گو کہ یہ بات صاف صاف انداز میں صرف بے خود دہلوی کی شرح کے دیباچہ نگار آغا طاہر نے کہی ہے کہ کسی دہلوی کو بھی غالب کی شرح لکھنی چاہیئے کیونکہ غالب دہلی کے رہنے والے تھے اور یوں نظم طباطبائی کے مقابل کو یا نظم کی شرح کے طفیل ”مرآۃ الغالب“ کا ظہور ہوا بالکل اسی انداز میں جیسے ”باغ و بہار“ کے مقابل ”مسائلہ عجائب“ نمودار ہوئی تھی لیکن صرف اسی شرح کا کڑھٹ لشم کو نہیں جاتا بلکہ دوسری شروح کا مطالعہ کریں تو محسوس ہوتا ہے کہ اگر نظم طباطبائی کی شرح نہ لکھی گئی ہوتی تو شاید یہ وجود میں نہ آتیں مثلاً مولانا ۔۔۔ ، عبدالباقی آسی وغیرہ کی شروح کو یا

نظم طباطبائی کی شرح کے طفول ادب کو ملی ہیں ، اسی ذیل میں ” گنجینہ تحقیق “ بے خود موبائی کو بھی لایا جا سکتا ہے ۔

ان شروح میں سے بعض تدریسی ضرورتوں کا نتیجہ ہیں لیکن ان کی علمی و ادبی سطح قدرے بلند ہے ، اس نوع کی تشریحات کے ساتھ کے ہستی کا جو تصور ہے ، یہ ان سے بلند ہیں مثلاً خود نظم طباطبائی کی شرح بھی ، طلبائے مدارس کے لیے لکھی گئی لیکن کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ یہ کسی لحاظ سے بھی کم درجہ کی حامل ہے ، اسی طرح قاضی سعید الدین احمد ، ہر وقیصر عنایت اللہ ، اور جوش ملیح آبادی نے بھی طلبہ ہی کی ضروریات کے پیش نظر اپنی شروح پس کی ہیں ۔ لیکن یہ تمام شارحین اور خاص طور پر قاضی سعید الدین احمد کی شرح طباطبائی کی ضرورتوں کے لیے کافی ہے ، کیونکہ ان کے مطالب اور زبان و اسلوب حد درجہ آسان اور واضح ہیں گو کہ عنایت اللہ اور جوش ملیح آبادی نے بھی اسی انداز کو اپنایا ہے ، لیکن ان کی شرح کی موجودگی میں ان شروح کی ضرورت اس لیے زیادہ محسوس نہیں ہوتی کہ انہوں نے مطالب میں کوئی اضافہ نہیں کیا اور نہ صحت مطالب کے لحاظ سے یہ فائق ہیں ۔ مفہم کی صحت کے اعتبار سے اگر اس عہد کی شروح کا جائزہ لیا جائے تو مولانا حالی تو اس لیے سر فہرست ہیں کہ انہوں نے مشکل اشعار کو چھوا تک نہیں اور شاید یہ ان کا میدان ہی نہ تھا ، وہ تو جو خرابی ہے اس کا تذکرہ پہلے کیا جا چکا ہے ۔ جب تک شارح دوسروں کی اغلاط کو واضح نہ کرے یا اپنا کوئی فوصلہ نہ دے اس قسم کی متنوع تشریحات مزید الجھاؤ کا سبب بنتی ہیں ۔۔۔ اور غالب کے کلام میں ابہام و ایہام کو مزید پختہ کر کے اس کے بارے میں مشکل پسندی کے قائل کر گہرا کرتی ہیں ۔

شارحین کے اس طریقے سے کہ وہ دوسروں کی شرح نقل کرتے ہیں ، تقابلی مطالعہ کا ایک اور رخ ہوں ابھرا ہے کہ کس شارح یا شارحین کو زیادہ نقل کیا جاتا ہے ۔ مولانا حالی کی شرح بلا شبہ سب سے زیادہ نقل کی جاتی ہے لیکن اس کی اہمیت اس لیے کم ہے کہ ان کے یہاں

اختلاف اور مشکل اشعار زیر بحث ہی نہیں آئے اس لیے ان سے اختلاف بھی کم ہے۔ ان کے بعد سب سے زیادہ نقل کیا جانے والا شارح نظم طباطبائی ہے۔ نظم طباطبائی کو اگر ایک طرف، حسرت موہانی، قاضی سعید الدین احمد اور عنایت اللہ جیسے معتدل شارح کثرت سے نقل کرتے ہیں، تو دوسری طرف بے خود دہاوی بغیر لام لیے، اور آغا محمد باقر علی الاعلان پیش کرتے ہیں۔ نظم طباطبائی کے علاوہ اسی کو ان کے اختلافی مفہم کی وجہ سے شروع میں کثرت سے جگہ دی گئی اور یہ اختلافی مفہم جو کہ زیادہ تر غلط ہیں ان کی مقبولیت اور شہرت کی وجہ سے اس کا باعث بھی بن گئے۔ بے خود دہاوی چونکہ نظم کے مقابلے میں طرف دار غالب خیال کیے جاتے ہیں اس لیے جہاں نظم کو نقل کیا جاتا ہے وہاں بے خود کی شرح ضرور دی جاتی ہے۔ مولانا مہا کو بھی شارحین نے اہمیت دی ہے اور اکثر مطالب ان کے لکھے ہیں۔ اسی طرح قاضی سعید الدین کو بھی کافی اہمیت دی گئی اور ان کے مطالب سے شارحین نے شروع کو آراستہ کیا ہے، خاص طور پر عنایت اللہ اور آغا باقر نے بہت زیادہ اہمیت دی ہے اور وہ اس کے مستحق بھی تھے۔

نظامی ہدایوں اور سرخوش کی جانب اس عہد میں بالکل توجہ نہ دی گئی البتہ نظامی کو بعد میں کسی حد تک شارحین نے نقل کیا، لیکن سرخوش کا تذکرہ کہیں نہیں آیا، جب کہ خود انہوں نے شارحین غالب کو نقل کیا اور تذکرہ کیا ہے۔ پروفیسر عنایت اللہ کو بھی سرخوش ہی کی طرح نظر انداز کیا گیا، حالانکہ آغا محمد باقر اور جوش ملیح آبادی کی شروع ان کے بعد لکھی گئیں اور آغا محمد باقر نے دوسری شروع کی شرح التواضع نقل کی ہے، لیکن اس سے یہ نہیں خیال کرنا چاہیئے کہ ان کی شرح غیر اہم ہے، گو اس کو اعظم طباطبائی، حسرت موہانی، مہا اور بے خود کی طرح درجہ اول میں تو جگہ نہیں دی جا سکتی البتہ سعید، سرخوش اور جوش ملیح آبادی کے انداز کی شرح ہے اور سرخوش سے زیادہ صحیح مطالب کی حامل ہے، بلکہ حسرت اور سعید کے بعد انہیں کے بیان کردہ مطالب سب سے زیادہ درست ہیں۔ آغا باقر نے چونکہ نہایت التزام کے ساتھ دوسرے شارحین کی شروع نقل کی ہیں اس لیے ان کے یہاں جو لام آئے ہیں وہ گویا مقبولیت اور سند کے درجے پر پہنچ چکے

ہیں اور وہ یہ ہیں :

غالب کے علاوہ مولانا حالی ، نظم طباطبائی ، حسرت موہانی ،
مولانا سہا ، لے خود دہلوی ، قاضی معین الدین احمد اور عبدالباری
آمی ۔ یہ ایسے نام ہیں جن کو تقریباً تمام شارحین نے اختلاف ،
جوال اور سند ، پر صورت میں احتمال کیا ہے ۔

شروع کے اس تقابلی مطالعہ سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ متاخرین
شارحین جب اس میدان میں قدم رکھتے ہیں تو جواز گوئی بھی تلاش
کر کے سامنے آئیں مگر وہ معنی و مفہیم میں کھینچا تائی کرتے ہیں اور
بعض اوقات تو جدت کی تلاش میں عجیب و غریب گل کھلاتے ہیں ۔
یہی وجہ ہے کہ مطالب اشعار غالب میں ایک نہ ختم ہونے والا
اختلاف رجحان چل نکلا ہے اور یہ روایت ہمارے دور تک چلی آئی ہے ۔
بیسویں صدی نصف اول کے متذکرہ شارحین کے درمیان اختلاف و اتفاق
کی وضاحت کے لیے اب چند اشعار غالب کا تقابلی مطالعہ پیش کیا جاتا
ہے ، جس سے اندازہ ہو سکے گا کہ شارحین کے یہاں مطالب کی رنگا رنگی
کا کیا حال ہے اور کس طرح شارحین کے اپنے تعصبات مطالب پر
اثر انداز ہوئے ہیں ۔

ب۔ اشعار کا تقابلی مطالعہ

لفش لریادی ہے کسی کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے بہرین اور ہیکر تصویر کا

یہ عجیب اتفاق ہے کہ مشکل پسند غالب کے دیوان کا مطلع ہی شارحین اور ناقدین میں اس درجہ نزاعی شکل اختیار کر گیا ہے کہ اگر ایک طرف بعض شارحین مثلاً نظم طباطبائی اور سرخوش ایسے شارحین ایسے بے معنی قرار دیتے ہیں تو دوسری طرف بے خود دہلوی وغیرہ نے اس شعر کو معنی خیز اور اچھوتا کہا ہے، بعض شارحین اسے تصوف کا شعر خیال کرتے ہیں تو بعض اس کا تعلق اس روایت سے قائم کرتے ہیں جس کے تحت دیوان کی پہلی غزل یا نظم حمدیہ ہوتی ہے۔ اسی طرح بعض شارحین اس شعر کو صرف مصوری تک ہی محدود خیال کرتے ہیں تو کچھ دوسرے اس کو غالب کی اپنی شاعری کے بارے میں ایک بیان خیال کرتے ہیں، عرض خیالات کی وہ رنگارنگی اور تنوع جس نے شروح غالب کو جنم دیا، صفحہ اول پر ہی اپنا اظہار نہایت بھرپور انداز میں کرتا ہے اور مزید دلچسپ اس یہ ہے کہ متفاد خیالات و آراء جس شعر کے بارے میں سامنے آتی ہیں اس کی شرح خود غالب کے خطوط میں موجود ہے۔ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ جب غالب کی تشریحات کی موجودگی میں یہ عالم ہے، تو پھر ان اشعار کی کیا کیفیت ہوگی، جہاں وضاحت کے لیے غالب کی اپنی بیان کردہ شرح موجود نہیں اور وہ اشعار ابھی نسبتاً زیادہ مشکل اور دقیق ہیں۔ شعر ہر تہمد کا آغاز نظم طباطبائی سے ہوتا ہے اور ان کی شرح کو دیکھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اشعار غالب پر تنقید کا کوئی موقعہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے اور ان کے مقابلے میں بے خود دہلوی کا جوابی انداز گہ تعمید و تہمین کو ہر شعر پر لازم خیال کرتے ہیں۔ بہر حال اس شعر پر نظم طباطبائی کو یہ اعتراض ہے کہ

”مصنف کا یہ کہنا کہ ایران میں رسم ہے کہ دادخواہ کاغذ کے گھڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے۔ میں نے یہ ذکر نہ کہیں دیکھا نہ سنا، جب تک کوئی ایسا لفظ نہ ہو جس سے فنا فی اللہ ہونے کا شوق اور ہستی اعتباری سے نفرت ظاہر ہو اس وقت تک اسے یا معنی نہیں کہہ سکتے، مصنف کی غرض یہ تھی کہ نقش فریادی ہے ہستی بے اعتبار، بے توقیر کا اور یہی سبب ہے کاغذی پیرہن ہونے کا، ہستی بے اعتبار کی گنجائش نہ ہو سکی اور اس سے سبب قافیہ مزاحم تھا اور مقصود تھا، مطلع کہنا ہستی کے بدلے شوخی ضرر کر دیا اور اس سے کوئی قرینہ ہستی کے حذف پر نہیں ہوا، آخر خود ان کے منہ پر لوگوں نے کہہ دیا کہ شعرے معنی ہے“۔

- نظم طباطبائی کی اس تنقید میں شعر ہر تین اعتراض سامنے آتے ہیں۔
- ۱۔ کاغذی پیرہن پہننے کا رواج نہ دیکھا نہ سنا۔
 - ۲۔ اسے لفظ کی کمی جس سے فنا فی اللہ کا شوق اور ہستی بے اعتباری سے نفرت ظاہر ہو۔
 - ۳۔ قافیہ کی رکاوٹ۔

”جہاں تک پہلے اعتراض کا تعلق ہے تو اس ضمن میں شارحین نے کئی ایسے اشعار پیش کیے ہیں جن میں کاغذی پیرہن کا ذکر موجود ہے اور یہ تلمیح ہایہ ثبوت تک پہنچ جاتی ہے اور شعر کے ایسے شعر کی سند ہی معتبر ہے نہ کہ اس واقعہ کی موجودگی۔ چنانچہ جب شعری روایت کا حوالہ شارحین دیتے ہیں تو ڈاکٹر اشرف رفیع کا بھی یہ کہنا درست نہیں کہ مولانا آسی نے اس روایت کی کوئی سند پیش نہیں کی“۔

-
- ۱۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۳۰۳۔
 - ۲۔ نظم طباطبائی، ڈاکٹر اشرف رفیع، ص ۲۲۲۔

کاغذی پیراہن کے ثبوت میں مندرجہ ذیل اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں :

لاکھ دست قدر مار دست تو ہرہود قلم
کاغذ پیرہن از دست قدر ہامراد

(بابا افغانی)

کاغذی جامہ ہوشید او بدرگاہ آمد
زادہ خاطر من تابد ہی داد مراد

(کمال اسماعیلی)

جہاں تک نظم طباطبائی کے دوسرے اعتراضات کا تعلق ہے تو وہ دراصل شعر کی ناقص تفہیم کا نتیجہ ہے ان کے خیال میں شعر میں ایسا لفظ موجود ہونا چاہیے جس سے فنا فی اللہ کا شوق اور ہستی کے اعتباری سے نفرت ظاہر ہو۔ حالانکہ شعر کا مقصد مرے سے ان دونوں مفہیم کو ہوش کرنا ہی نہیں۔ نقش صرف اپنے خالق کی اس شوخی تحریر یا ادائے بے لہازانہ کی فریاد کرتا ہے جس کے تحت وہ ہست کر دبا گیا، اس طرح فریاد وجود یا ہستی اپنے ہونے کی ہے نہ کہ فنا فی اللہ کا شوق یا ہستی کے اعتباری سے نفرت۔ یہ دوسرا پہلو اگرچہ ضحناً شعر میں موجود ہے، کیونکہ ہستی و وجود ہی باعث رنج و فریاد ہے مزید یہ کہ وہ عارضی اور فانی بھی ہے۔

نظم طباطبائی کا دوسرا اعتراض فنی نوعیت کا ہے، قالیہ مزاحم لہا لیکن یہ اعتراض صرف اسی وقت درست ہوگا جب ہم یہ تسلیم کریں کہ شعر کے معنی وہی دہشت ہیں جو نظم طباطبائی قرار دیتے ہیں، جب کہ صورت حال اس کے برعکس ہے۔ ویسے یہ بات بھی قابل ذکر اور دلچسپ ہے کہ نظم طباطبائی نے اپنی اثر ہی میں شعر کو با معنی بنانے کے لیے گرہ لگانے کی کوشش کی ہے ان کا یہ جملہ شعر کی اصلاح کرتا نظر آتا ہے :

”نقش فریادی ہے ہستی بے اعتبار و بے توفیر کا“

نظم طباطبائی کے بعد جس قدر شارحین آئے انہوں نے نظم کے اس اعتراض کو ذہن میں رکھتے ہوئے شعر کی شرح لکھی اور نظم

کے اعتراض پر کبھی نام لے کر اور کبھی اشارہ کنایہ میں اعتراض کیا۔ مثلاً مولانا عبدالباری آسی لکھتے ہیں :

”مولوی علی حیدر صاحب انظم نے اس شعر پر بہت کچھ لکھ کر ”المعنی فی بطن الشاعر“ کا الزام لگایا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ اس میں کوئی ایسی بات نہیں ہے کہ یہ واقعہ پایہ ثبوت کو پہنچتا ہے کہ غالب کے منہ پر لوگوں نے اس شعر کو لے معنی کہا تھا اور اگر ایسا ہوا تو بھی غلط خیال ہے“۔

اسی طرح مولانا بے خود دہلوی جو خاص طور پر غالب کے دفاع کو اپنا فریضہ سمجھتے ہیں، اس مطلع کی جانب توجہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”نقش ہستی کا اپنی ناپائیداری اور بے ثباتی پر فریادی ہوا شاعر کے تحمل ہلکا اور غیر معمولی جدت کا کامل ثبوت ہے۔ میری رائے میں شعر معنی خیز اور خیال اچھوتا خیال ہے اس شعر کو بے معنی کہنا الصاف کا خون گرتا ہے“۔

شعر کو معنی خیز اور اچھوتا قرار دینے کے باوجود بے خود دہلوی، انظم طباطبائی کے طعن سے نہیں اٹکل سکے چنانچہ انہوں نے بھی نقش کو پائیداری اور بے ثباتی پر فریادی دکھایا ہے۔ جو دراصل انظم کا بیان کردہ مفہوم ہی ہے۔

اس شعر کے مفہوم کو الجھانے میں خود شارحین کا اپنا حصہ بھی کسی طرح کم نہیں، مثلاً مولانا سہا کا یہ تکراری الداز بیان ملاحظہ ہو :

”یعنی نقش لباس کاغذی کس کی بے داد محراب کا فریادی ہے، یا تصویر اپنی سادگی میں کس کی رنگینی ظاہر کرتی ہے یا تصویر اپنی بے ثباتی اور کاغذی ہستی پر کس سے داد طلب کرتی ہے۔ یا آدمی باوجود حیات مستعار کس کی صنعت و اعجاز خلایق کا ثبوت ہے۔ یا

۱۔ مکمل شرح دیوان غالب، عبدالباری آسی، ص ۷۔

۲۔ مرآة الغالب، بے خود دہلوی، ص ۱۔

آدمی اپنے مصائب گردو پیش پر کس کاتب تقدیر سے شاکی ہے یا آدمی باوجود اپنی نمود و بے ہود کے کس کرشمہ ایجاد پر دلالت کرتا ہے یا جسم فنا ہونے پر ہولائے ضعیف البہان، یہ قالب خاکی، یہ کالبد عنصری کس کے دست رانگین کی صنعت طرازی کا مخلوق و مصنوع ہے یا یہ مظهر ہاں ظہور قالبا النسابہ کس کے جہاں حیات سے دست و گریبان ہے۔ اس نقش میں جو عندلیب لالاں ہے وہ کس گل کی شکوہ و شکایت کرتی ہے؟“

غالب کا ایک اور شارح اس بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے :
 ”صرف تردید کی اس مکمل گردان کا ہر صیغہ بجائے خود تذبذب و ابہام کا روشن نمونہ ہے۔ بے دادی، تحریر کا لڑائی، سادگی میں رنگینی، ہستی کاغذی پر داد طاس حیات مستعار کی صنعت وغیرہ، کسی خیال کو لیے اوجھے، خود شعر غالب سے پرچیدہ ہے۔“

ایکن یہ بات عجیب ہے کہ جب یہی شارح خود شرح کرتے ہیں تو شعر کو نہ صرف یہ کہ ایک بالکل ابا مفہوم دیتے ہیں جو غالب کے بیان کردہ معنی کے خلاف ہی نہیں بلکہ اصلاً غلط ہے اور ساتھ ہی وہ غالب کے بیان کردہ مفہوم کو بھی غلط قرار دیتے ہیں :
 ”مطلع دیوان کا وہ مطلب جو ان کی جانب منسوب ہے نہایت غلط ہے۔“

حالانکہ مفہوم غالب کی جانب منسوب نہیں بلکہ غالب کا بیان کردہ ہی ہے اور خطوط غالب میں موجود ہے اس لیے ان کا یہ کہنا درست نہیں کہ غالب کی جانب منسوب ہے۔ اب ذرا ان کی شرح ملاحظہ ہو :

منظور احسن عباسی: ”راقم الحروف کے نزدیک شعر واضح المعنی ہے۔“

۱۔ مطالب الغالب، مولانا عباس، ص ۱۔

۲۔ ادب لطیف، غالب، نمبر ۱، ص ۱۶۲۔

۳۔ ایضاً، ص ۱۶۷۔

جس کا مفہوم یہ ہے کہ اشعار غالب جو کاغذی لباس میں پیش ہیں وہ گویا ہر خدائے سخن سے داد طلب ہیں اور داد طلبی کی نوعیت اس لیے آئی کہ شعر غالب کا حق ہدیرائی ادا نہیں ہوا۔ شعر غالب میں نقشِ احتیاج ہے الشائے شعر ہے، ”کس“ گناہ ہے ذات شعر ہے، شوخیِ تحریر بمعنی ”خوبی“ تحریر ہیکر تصویر بمعنی شعر (جو جذبات کی تصویر کشی کرتا ہے) کاغذی پہن گناہ ہے داد طلبی سے ... شعر کا مطلب یہ ہوا کہ غالب نے ”خوبی“ تحریر کے نقوش سے جو تصویر کشی کی ہے یعنی وہ اشعار جو انہوں نے تخلیق کیے ہیں وہ کاغذی پہن اس لیے ہیں کہ ان کو خاطر خواہ داد نہ ملی اور طالبِ داد ہیں۔ ان کے عہد سے لے کر اب تک شعر غالب کی داد خاطر خواہ نہیں دی جا سکی۔“

اگر مولانا مہا کی شرح میں تکرار و تردید مفہیم کا ایک سلسلہ تھا تو منظور احمد عباسی نے تاویلات کا وہ چکر چلایا ہے کہ ہر شے اس کی زد میں آگئی ہے۔ اس طرح الہوں نے نہ صرف معنی شعر بلکہ شعر کے ہر منظر ہی کو بدل ڈالا ہے۔ اشعار غالب کو کاغذ پر تحریر ہونے کے باعث کاغذی لباس پہنے ہوئے قرار دیا ہے اور مزید یہ کہ ”کس“ جو تمام شارحین کے چار ذاتِ باری سے گناہ ہے وہ اسے ذامہ شعر سے گناہ بتاتے ہیں؟ اس طرح شعر کو اس لیے ہیکر تصویر قرار دنا کہ وہ جذبات کی تصویر کشی کرتا ہے ایک بے معنی بات ہے جو محض تصویر کے لفظ سے ذہن میں ابھر آئی ہے اور پھر عجیب اور غلط بات تو یہ ہے کہ اگر اشعار غالب کو داد نہیں ملی تو اس کا احساس تو اس وقت ہونا چاہیے جب کہ تمام اشعار صفائے جا چکے ہوں اور پھر جب ردِ عمل کے نتائج مرتب کیے جائیں تو اس طرح کی رائے کا اظہار درمت

بھی لگتا ہے۔ چنانچہ اس حساب سے شعر گو مطلع سر دیوان کی بجائے مقطع دیوان ہونا چاہیے تھا۔ نیز یہ بات تو کسی طرح نہ شعر اور نہ ہی شہرت غالب کے پس منظر میں درست ہے کہ ان کے عہد سے لیے گئے اب تک شعر غالب کی داد خاطر خواہ نہیں دی جا سکی، کیونکہ یہ بات شعر سے متعلق نہیں اور شہرت غالب کے پس منظر صحیح نہیں۔

تاویلات کا اسی قسم کا ایک اور چکر عارف بٹالوی کی شرح ”گفتار غالب“ اور صاحبزادہ احسن علی خان کی شرح ”مفہوم غالب“ میں نظر آتا ہے۔ احسن علی خان بھی غالب کی بیان کردہ شرح کو درست خیال نہیں کرتے۔ ان کے خیال میں غالب نے بعض لوگوں کا دل رگھنے کے لیے یہ شرح بیان کر دی اور اصلیت سے پردہ اٹھالا مناسب نہ سمجھا۔ سرخوش کے یہاں بھی یہی خیال ہے کہ :

”غالب نے یہ شعر اس وقت کہا تھا جب کہ وہ مبتدی شاعر تھا اور کلام ہر پوری قدرت اسے حاصل نہیں ہوئی تھی۔ مگر چونکہ یہ شعر مطلع دیوان تھا جو حمد و ثناء میں یا کسی طرح اصول و اخلاق سے متعلق ہونا چاہیے اس لیے کھینچ کھینچ کر یہ معنی بنا لیے، (مراد ہے غالب کے بیان کردہ معنی)۔ خود سرخوش شرح ان الفاظ میں کرتے ہیں ”اگلے وقتوں میں تصویر ہاتھ سے کاغذ پر کشید کی جاتی تھی اور ان تصاویر میں بھی رنگوں کی نسبت لال شوخ رنگ بہت استعمال کیا جاتا تھا۔ غالباً انہیں دو باتوں سے غلب کو یہ شعر تصنیف کرنے کا خیال پیدا ہوا ہوگا“۔

سرخوش کے ذہن میں کاعذی بہرین اور شوخی تحریر نے یہ تلازمات پیدا کر دیئے اور ہوں انہوں نے غالب کے تخلیقی عمل کو گرفت میں لانے کی کوشش کی حالانکہ شوخی تحریر اور لال شوخ رنگ میں کوئی مناسبت نہیں۔ لال رنگ تو بالکل غیر متعلق بات ہے۔ شعر کی تفہیم نہ کر سکنے کے باعث سرخوش نے غالب کو مبتدی شاعر قرار دے کر اپنی جان

۱۔ غیر مطبوعہ۔

۲۔ عنقائے معانی۔ سرخوش، ص ۲۔

پہڑانے کی کوشش کی ہے ۔

اس دور کے دوسرے شارحین مثلاً نظامی دیوانی ، حسرت موہانی ، سعید الدین ، عبدالباقی آسی ، بے خود دہلوی ، آغا باقر اور جوش ملیح آبادی نے بھی شعر کے معنی کو شرح غالب کے پیش نظر متعین کیا ہے ۔
آغا باقر لکھتے ہیں :

”طباطباتی کے علاوہ تمام شارحین اس شعر کو بامعنی بتاتے ہیں“۔

(یہ کہنے وقت شاید ”رخوش کی شرح ان کی نگاہ سے اوجھل رہی جو شعر کو ناقص المعنی کہتے ہیں)۔

اسی طرح جوش ملیح آبادی کا خیال ہے کہ

”بعض کا قول ہے کہ شعر سہل ہے مگر یہ سراسر تا الصافی ہے (خود جوش کی شرح میں جدت تو ہے مگر صحت نہیں) موجودات کے ہر ایک نقش میں گس نے اپنی صنعت سے شوخیاں بھر دی ہیں کہ کوئی شخص ان شوخیوں کی تاب نہیں لا سکتا اور فریاد کرتا نظر آتا ہے“۔

شوخیوں کی تاب نہ لا کر فریاد کناں ہونا غیر متعلق مفہوم ہے جو معانی شعر کا احاطہ نہیں کرتا اور خود مفہوم غالب کے بھی خلاف پڑتا ہے ، دراصل ان کو شوخی ”تصویر کے لفظ سے مغالطہ ہوا ۔

شارحین کے علاوہ لائقین نے بھی شعر کا مفہوم متعین کرنے کی کوشش کی ہے ۔ اس ضمن میں خاص طور پر ڈاکٹر وحید قریشی نے شعر کے مطالب کا احاطہ کیا ہے ۔ ان کے خیال میں یہ شعر اس روایت کا حصہ ہے جس کے تحت شعراء اپنے دواوہن کا آغاز حمد و نعت سے کرتے ہیں ان کے الفاظ ہیں :

”شعرا کے یہاں ہمیں التزام ملتا ہے کہ اپنے دیوان کی ترویج کے وقت اس کا آغاز حمد کی غزل سے کرتے تھے ۔ اس کے بعد

۱ ۔ بیان غالب ، آغا باقر ، ص ۲۳ ۔

۲ ۔ دیوان مع شرح ، جوش ملیح آبادی ، ص ۴۹ ۔

نعت کے متعلق غزل کا اندراج ہوا کرتا تھا ؛ بعض شعرا نے اس میں اتنی تبدیلی کی ہے کہ پہلی غزل یا اس کے شروع کے ایک دو شعروں میں اس التزام کو کافی سمجھا ”۔

ڈاکٹر وحید قریشی کا یہ بیان شاعری کی روایت میں درست ہے ۔ اردو ہی نہیں فارسی میں بھی حمد و نعت اور منقبت کی ایک روایت موجود ہے اور اسی روایت کے ہر منظر میں اس شعر کا درست مفہوم متعین کیا جا سکتا ہے ۔ شعر کی نعت کو وضاحت سے بیان کرنے کے بعد معنی شعر کے بارے میں وہ رقم طراز ہیں :

”نعت نویسوں کے نزدیک ”کاغذی بیرہن“ کی ترکیب فانی اور عارضی ہونے کا ثبوت ہے ۔ نقاس کاغذ ہر تصویر بناتا ہے ۔ ہر ہیکر تصویر کا بیرہن فی الحقیقت کاغذی ہے ۔ مجازی طور پر اس کے فانی ہونے کا اشارہ خود نقش کی تخلیق میں چھپا ہوا ہے ۔ ایک طرف تو انسان خدا کی تخلیقی قوتوں کا بہترین نقش ہے لیکن یہ نقش فریاد کر رہا ہے ۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخی، تحریر کا

یہ نقش خدا تعالیٰ کی شوخی، تحریر کا فریادی ہے ۔ خالق کائنات نے انسان جیسی عظیم ہستی کو خالق کیا ۔ لیکن یہ کیا ستم ہے کہ اس کا وجود عارضی ہے ۔ اب اگر نقش اپنے مصور سے فریاد نہ کرے تو کہا کرے خدا تعالیٰ سے براہ راست مخاطب گستاخی ہے ۔ اس لیے اہمارہ گنہگار سے بات کا ڈھنگ نکالا ہے کہ ”نقش کس کی شوخی“ تحریر کا فریادی ہے ”۔

ظاہر ہے کہ اگر ہم کاغذی بیرہن کو جیسا کہ ڈاکٹر وحید قریشی نے کہا ہے عارضی اور فانی ہونے کے معنی میں لیں تو اس طرح

۱ - نذر غالب ، ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۲۵۹ ۔

۲ - نذر غالب ۔ ڈاکٹر وحید قریشی ، ص ۲۶۱ ۔

لفظ طباطبائی کا وہ اعتراض بھی دور ہو جاتا ہے کہ جب تک ایسا کوئی لفظ نہ ہو جس سے ہستی کے اعتبار سے نفرت ظاہر ہو تو اسے ہم یا معنی نہیں کہتے۔ ہستی کے اعتبار سے نفرت کا اظہار کاغذی پیرہن سے ہو جاتا ہے کیونکہ عارضی اور ناہائیدار شے سے کوئی محبت نہیں کرتا۔ تاہم یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ ”نفس محض مصور کا کہہ گذار نہیں اس کی شوخی“ تحریر کا فریادی ہے۔“

ڈاکٹر سید عبداللہ نے نہایت مدلل انداز سے شعر پر بحث کی ہے اور مفہوم متعین کیا ہے کہ

”ہر تصویر وجود جو کہ فریادیوں کا سا لباس پہنے ہوئے ہے فریادی ہے اس بات کی کہ اس کا مصور (خاقی) اسے کیوں وجود میں لایا (کیوں رنج ہستی میں مبتلا کیا ہے)“۔^۱

اس شرح میں شرح غالب کی گویخ منافی دہنی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ شارحین اور ناقدین نے شعر کا مفہوم اسی وقت درست الدار میں متعین کیا ہے جب انہوں نے شرح غالب کا سہارا لیا ہے۔ چنانچہ خود غالب کا کہنا ہے کہ

”ایران میں رسم ہے کہ داد خواہ کاغذ کے گپڑے پہن کر حاکم کے سامنے جاتا ہے، جیسے مشعل دن کو جلانا یا خون آلودہ گپڑا بالاس پر لٹکا کر لے جانا۔ اس شاعر خیال کرتا ہے کہ نقش کس کی شوخی“ تحریر کا فریادی ہے جو صورت تصویر ہے اس کا پیرہن کاغذی ہے، یعنی ہستی اگرچہ مثل تصویر، اعتبار محض ہو، موجب رنج و ملال و آزار ہے“۔

ایران میں رسم ہے تو نہیں البتہ کہی ہو کی۔ تاہم جیسا کہ کہا گیا ہے کہ شعری روایت کے لیے مسند شعر ہی ہوتا ہے اور اشعار کے حوالے سے یہ رسم ہائے ثبوت کو پہنچی ہوئی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

۱۔ اطراف غالب، ڈاکٹر سید عبداللہ، ص ۲۷۰۔

۲۔ خطوط غالب۔

”جب تک کوئی شخص ”کاغذی پیرہن“ کی تلمیح سے آگاہی نہ رکھتا ہو وہ اس شعر کے اصل مفہوم تک نہیں پہنچ سکتا۔ ہوا بھی یہی کہ کاغذی پیرہن اور جامہ کاغذی کی ترکیبیں فارسی میں تو مستعمل تھیں لیکن اردو میں چونکہ یہ غالب سے پہلے دیکھنے میں نہ آئی تھیں اس لیے غالب کے بعض معاصرین اس (شعر) کے معنی کی حد تک نہ پہنچ سکے۔“

لیکن حقیقت یہ ہے کہ شعر میں کاغذی پیرہن کی تلمیح سے تفہیم شعر میں کوئی خاص رکاوٹ نہیں ہوتی بلکہ اصل الفاظ شوخی، تحریر، لہجہ جن کے مطالب کے تعین میں دشواری پیدا ہوتی ہے اور فریاد بھی شوخی تحریر کی ہے، جیسا کہ ڈاکٹر وحید قریشی نے اشارہ کیا ہے اور تفہیم شعر کے لیے غالب ہی کا یہ شعر نقل کیا ہے :

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈھویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو گیا ہوتا

”ہمارے خیال میں مطلع سر دیوان میں بھی اسی مفہوم کو بالذات دگر دہرایا گیا ہے۔ نہ یہ کہ حیات کے عارضی، فانی یا لاپائیدار ہونے کا بیان ہے، نہ ہی فنا فی اللہ کا کوئی تصور شعر کے مفہوم میں شامل ہے بلکہ بنیادی طور پر نقش کی فریاد اپنے وجود و ہستی یا ہونے (Being) کے خلاف ہے کیونکہ اس کی موجودگی کا مطلب یہ ہے کہ وہ وجود مطلق سے الگ ہو کر وجود ہذر ہوا اور اب نہ صرف جدائی اور غیریت کا احساس اس کے لیے تکلیف دہ ہے بلکہ وہ خود اپنی موجودگی (Existence) کو ہی تکلیف و عذاب کا باعث خیال کرتا ہے۔ غالب نے مصوری کی لغت میں اس خیال کو ادا کیا ہے کہ نقش جو پہلے مصور کے ذہن میں تھا ایک ادائے بے نیازی (شوخی، تحریر) ہے کاغذ پر منتقل ہو کر ہیکر تصویر میں ڈھل گیا۔ گویا اب وہ مصور کی ذات کا حصہ نہیں رہا۔ چونکہ یہ کاغذی پیرہن پہنے ہوئے ہے اسی لیے اس کو فریاد سے گناہ فراوان

دیا اور اسی کاغذی پیرہن سے ضمناً ہستی، لاپائیدار کا مفہوم بھی پیدا ہو گیا۔ اب شعر کی شرح یہ ہو گی کہ نقش اپنے مصور کی اس ادائے بے نیازی (شوخیِ قہر) کی فریاد گر رہا ہے جس کے تحت اس کو ہستی کے عذاب میں مبتلا کیا گیا اور یوں وہ مبداءِ حقیقی سے جدا ہو گیا اور مزید ستم یہ کہ اس کا وجود بھی عارضی اور فانی ہے۔
بقول قاضی سعید الدین احمد

”حاصل شعر کا یہ ہے کہ ہستی خواہ کسی چیز کی بھی ہو اور کسی صورت میں ہی کیوں نہ ہو، باعثِ تکلیف و رنج ہے۔ حتیٰ کہ تصویر تک بھی جو صرف ہستی، محض ہے یہ (بانیِ حالِ فریاد گر) رہی ہے کہ مجھ کو ہست کر کے کہوں رنجِ ہستی میں مبتلا کیا۔ جیسا کہ اس کی کاغذ پیرہنی سے ظاہر ہے۔“

غالب کا یہ شعر اپنے اندر جدید ترین فلسفہ ”وجودیت (Existentialism)“ کو سموئے ہوئے ہے۔ وجودیت کے حوالے سے بھی موجودگی ہی انسان کا سب سے بڑا المیہ ہے اور یہ بات اپنی حکمتِ درست بھی ہے کہ سارا عذاب ”ہوئے“ سے ہے، زندگی کے تمام مسائل خود وجودِ حیات کے مرہونِ منت ہیں۔ اگر یہ نقش (انسان) نہ ہوتا تو اس کے متعلقات (خواہ وہ کسی نوع یا قسم کے ہوں) نہ ہوتے، گویا موجودگی یا وجود ہی باعثِ رنج و ملال و آزار ہے۔ چنانچہ بقول غالب اگر ہستی مثلِ تصویر اعتبارِ محض بھی باعثِ رنج و آزار ہو تو خیال کیا جا سکتا ہے کہ حقیقی موجودگی کے دکھ و آزار کا کیا عالم ہو گا۔ یہ غالب کا کمال ہے کہ وہ موجودہ وجودیت پسندوں سے بھی ایک قدم آگے ہے جن کے نزدیک انسانی موجودگی دکھ کا باعث ہے۔ جب کہ غالب ہر سطح اور ہر نوح کی موجودگی کو عذاب و آزار کا باعث قرار دیتا ہے۔

آشفتنکی نے نقشِ سویدا کیا درست

ظاہر ہوا کہ داغ کا سرمایہ دود تھا

لغت : آشفتنکی، پریشانی۔ نقشِ سویدا، دل پر میاں رنگ کا دھبہ

یا رتل۔ گویا درست، مٹا دیا یا جال کر دیا۔

شعر کی شرح کرتے ہوئے شارحین واضح طور پر دو گروہوں میں
مقسم ہو جاتے ہیں اور اس تفریق کی بنیاد ”نقشِ سویدا کیا درست“
کا مفہوم ہوتا ہے۔ شارحین کا ایک گروہ جن میں نظم طباطبائی، حسرت
موہانی، لغاسی ہداہونی، مولانا سہا، بے خود دہلوی، مولانا آسی اور
پروفیسر عنایت اللہ شامل ہیں، کے نزدیک نقشِ سویدا کیا درست کا
مفہوم ہے کہ دل کا داغ مزید گہرا ہو گیا۔

مولانا سہا : ”پریشانی کی آہوں سے نقطۂ قلب (سویدا) کا نشان گہرا
ہو گیا اور ظہر ہو گیا کہ داغ کی ہستی دود پر قائم تھی۔“

شارحین کا دوسرا گروہ جس میں قاضی سعید الدین احمد، سرخوش
اور آغا باقر شامل ہیں، کے نزدیک شعر کا مفہوم اس کے برعکس ہے یعنی
”نقشِ سویدا کیا درست“ کا مطلب ہے کہ دل کے داغ کو پریشانی نے
مٹا دیا یا ٹھیک کر دیا۔

آغا باقر : ”سویدا کو داغِ دل اور آہستگی کو دود سے تشبیہ
دے کر کہتے ہیں کہ میری آہستگی اور پریشانی نے داغِ
سویدا کو درست یعنی صاف کر دیا۔“

محمد الدین احمد اس پر مزید اضافہ ان الفاظ میں کرتے ہیں :
”میری پریشان حالی نے جو عشقِ حقیقی کی وجہ سے تھی میرے
دل کے داغ کو جو دہا کے مکروہات میں دل لگانے کی وجہ سے
بہدا ہو گیا تھا مٹا دیا۔“

۱۔ مطالب الغالب، مولانا سہا، ص ۵۔

۲۔ بیانِ غالب، آغا محمد باقر، ص ۲۵۔

۳۔ مطالب الغالب، سعید الدین احمد، ص ۴۵۔

جہاں تک سعید الدین کے عشق حقیقی والے مفہوم کا تعلق ہے تو اس کی گنجائش شعر میں موجود نہیں، یہی وجہ ہے کہ دوسرے شارحین نے اسے مجازی معنوں تک محدود رکھا ہے، آشفتنکی کا سبب محبتِ الہی گو قرار دینا درست نہیں۔ جہاں تک اس اختلاف کا تعلق ہے کہ لُش گہرا ہوا یا مٹ گیا تو ہمارے خیال میں لُش سوہدا کے درست ہونے سے صاف اور ٹھیک ہو جانا مفہوم لینا زیادہ قرینِ قیاس ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ آشفتنکی اور ہریشان خاطری میں دود ہریشان ہوگا، پھیلے گا اور پھیلنے کا نتیجہ ہے داغ کا قہل ہونا۔ چنانچہ داغ کے مزید گہرے ہونے والا مفہوم درست نہیں؛ آسان الفاظ میں شرح یہ ہوگی :

”میری ہریشانی سے دل کے سیاہ داغ کی صورت جاتی رہی جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ داغِ دل کا مرمزہ یا وجود دھواں سے تھا جب ہریشانی اور آشفتنکی آئی تو وہ پھیل کر اڑ گیا اور دل صاف ہو گیا۔“

یہاں آشفتنکی کو بمعنی دیوانگی لیا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ دیوانگی کے عالم میں چونکہ مصائب و آلام کا احساس مٹ جاتا ہے چنانچہ داغِ دل جو استعارہ ہے غم و آلام کا مٹ گیا یا شعور سے محو ہو گیا اور یہ بات واضح ہے کہ دیوانگی کے عالم میں انسان کو آشوبِ آکھ سے نجات مل جاتی ہے۔

تھا خواب میں خیال گو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی تو زباں نہ نہ خود تھا

شعر بظاہر آسان نظر آتا ہے اور شاید یہی وجہ ہے کہ حسرت موہانی نے اسے آسان خیال کرتے ہوئے شرح نہیں کی، جب کہ اس عہد کے ہاں شارحین صریح کرتے ہوئے تین گروہوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ نظم طباطبائی اور ان کے تتبع میں بے خود دہلوی اور جوس ماسیانی کا خیال

ہے کہ

لظم طباطبائی : ” زمالہ عیش اس طرح گذر گیا جیسے خواب دیکھا تھا
اب لہ لطفِ وصل ہے لہ خدمۂ ہجر کا مزہ ہے ۔“

جوش ملسہانی : ” عیش کا زمالہ اور محبت کا خول خواب کی طرح
بے حقیقت ثابت ہوئے ۔“

مولانا سہا اور لاضی سعید الدین نے شعر کا رخ حقیقت کی جانب
موڑنے کی کوشش کی ہے جو درست نہیں ، مولانا سہا ’خواب‘ سے مراد
’خوابِ ہستی‘ لیتے ہیں جو محض ان کی اپنی فکر کا ایک رخ ہے اور یہ
شرح کرتے ہیں :

مولانا سہا : ” معاملہ کے تلازمات میں من و تو کا مفہوم ادا کیا ہے
یعنی من و تو کا انحصار خوابِ ہستی کے اوہام پر تھا جب
فنا فی الذات ہوئے تو جیسے تھے ویسے ہی رہے ۔“

مولانا سہا کا یہ کہنا کہ فنا فی الذات ہونے پر بھی جیسے تھے
ویسے ہی رہے ، ظاہر کرتا ہے کہ وہ اپنے الفاظ کی معنویت سے بھی آگاہ نہیں
کیونکہ تبدیلی کے اس عمل میں تعبیر کے اثرات لا کثیر ہیں ۔ مزید یہ کہ
شعر میں فنا فی الذات ہونے کا سرے سے کوئی اشارہ یا قرینہ موجود ہی
نہیں ۔ مولانا سہا کا یہ غالب رجحان ہے کہ وہ اشعار کی متصوفانہ
تاویلات میں بہہ جاتے ہیں ۔ سعید الدین تو اس شعر کے ضمن میں عجیب کل
کھلاتے ہیں جن کا شعر کے مفہوم سے دور کا بھی واسطہ نہیں :

” اصل حقیقت جب عریاں ہو کر اہل بصیرت کے سامنے آتی ہے تو
اس وقت ظاہر ہوتا ہے کہ ہماری تک و دو اور ہمارے تمام معیار
غلط اور نقص تھے اور حقیقت کچھ اور ہی تھی خدا کی ذات و
صفات ، حشر و نشر ، مزا و جزا ، یہ سب کچھ دلیوی زندگی کے

۱ - شرح دیوانِ اردوئے غالب ، لظم طباطبائی ، ص ۶ -

۲ - دیوان مع شرح ، جوش ملسہانی ، ص ۵۱ -

۳ - مطالب الغالب ، مولانا سہا ، ص ۵ -

مقررہ نظریات تھے ؛ اسرار کے پردے اٹھا دیے گئے تو . . . جزا و جزا کا کہیں وجود ہی نہ تھا ۔“

ظاہر ہے کہ غالب کے شعر کا یہ مفہوم کہ ذاتِ صفاتِ خداوندی ، حشر و لشر اور جزا و جزا کا کہیں وجود نہ تھا ، کسی حوالہ سے درست نہیں ، نہ شعر کے حوالہ سے اور نہ ہی تصور وحدت کے حوالے سے ، کیونکہ ذات و صفات تو بہر حال وہاں بھی موجود رہتی ہیں ۔ نظم طباطبائی ، بے خود دہنوی اور جوش ملیح آبادی کی شرح بھی اس لیے درست نہیں کہیں جا سکتی کہ خواب میں خیال کا معاملہ ایک واضح مفہوم کا آئینہ دار ہے ۔ جس کو لسانہ عیش گزار نے سے تعبیر کرنا ناویل ہے ۔ اس شعر کی صحیح شرح عبدالباری آسی ، سرخوش اور پروفیسر عابد اللہ نے کی ہے ۔ شارحین کے اس طبقے نے شعر کی مجازی سطح کو اجاگر کیا ہے اور ہمارے خیال میں یہی سطح غالب کے شعر سے پہلی نظر میں عیاں ہوتی ہے ۔ سرخوش کے یہاں وضاحت اور صحیح تفہیم کا امتزاج ملاحظہ ہو :

”معاملہ : عاشق و معشوق کے درمیان جو کچھ گزرے وہ معاملہ کہلاتا ہے مثلاً اظہارِ آرزو ، شکوے شکایت وغیرہ ۔ مجھے خواب میں تیرے ساتھ ہذریعہ خیال معاملہ کرنا پڑا (جو بہت ہر اطف تھا) مگر جب آنکھ کھل گئی تو زباں نہ سود ، یعنی کچھ بھی نہیں تھا ۔ معاملہ کے معنی چونکہ لین دین کے بھی ہیں ، اس مناسبت سے زباں اور سود کے الفاظ مستعمل ہوئے ہیں ۔“

شعر کی بنیاد اس بات پر رکھی گئی ہے کہ خواب کے عالم میں جو کچھ انسان پر ہوتی ہے اس کا فائدہ یا نقصان خواب ختم ہونے کے بعد نہیں ہوتا اور محبوب کے ساتھ جو معاملہ خواب میں تھا وہ آنکھ کھلنے کے بعد ختم ہو گیا ، اس طرح سے گویا وہ ایک لاحق حاصل کام تھا جس کا جاگنے پر کوئی صلہ یا نقصان سامنے نہ آیا ، اس مفہوم پر البتہ جو اضافہ

۱ ۔ مطالبہ غالب ۔ سعید الدین احمد ، ص ۴۶ ۔

۲ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۵ ۔

آغا محمد باقر نے کیا ہے اور جس طرح شعر کے تحقیقی مفہوم کو عمومیت دی ہے وہ بہر حال ایک لیا رخ یا کسی حد تک قابل قبول معنی کہے جا سکتے ہیں ۔

”قاعدہ ہے جن خیالات اور معاملات کا اثر دل و دماغ پر پڑتا ہے وہی ہمارے خواب میں بھی آتے ہیں اور ہم عالم خواب میں اپنی الجھنوں کو سلجھاتے ہیں لیکن جب آنکھ کھل جاتی ہے تو ہمارے خیال پھر وہیں آ جاتے ہیں جہاں وہ حقیقتاً ہوتے ہیں اور اس تمام خوابی کشمکش سے کوئی فائدہ اور نقصان مرتب نہیں ہوتا۔“

بہر حال یہاں یہ بات پیش نظر رہنی چاہئے کہ شعر میں واضح طور پر ”تمہ سے معاملہ“ کے الفاظ موحود ہیں جو باقر کی شرح میں قطعاً نظر انداز کیے گئے ، اس لحاظ سے اگر شعر کے قریب ترین مفہوم کی بات کی جائے گی تو یہ شرح بھی غلط قرار ہائے گی ۔

دوست دار دشمن ہے اعتادِ دل معلوم

آہ لے اتر دیکھی لالہ نارِ ماہا

دوست دار دشمن : معشوق کا خیر خواہ

دوست دارِ دشمن کے مفہوم کا تعین کرتے کرتے شارحین کے تین گروہ بن جاتے ہیں ۔ لطم طباطبائی ، نظامی ہدایونی ، صہا اور آغا باقر کے خیال میں دوست دار دشمن کا مفہوم ہے ”رقیب کا خیر خواہ“ جب کہ حسرت موہانی ، بے خود دہلوی ، عبدالباری آسی ، سرخوش ، عنایت اللہ اور جوش ملیح آبادی نے ”معشوق کا دوست“ مراد لیا ہے اور ہمارے خیال میں یہی مفہوم درست بھی ہے ، سعید نے ایک دوسرا مفہوم بھی لیا ہے اور دل کے بجائے معشوق کو خیر خواہ دشمن لکھا ہے جو بالکل غلط ہے وہ لکھتے ہیں :

”چونکہ معشوق خیر خواہ دشمن ہے اس لیے دل کو اس پر اعتاد نہیں رہا۔“

۱ ۔ بیانِ غالب ، آغا محمد باقر ، ص ۲۶ ۔

۲ ۔ مطالبِ غالب ، سعید الدین احمد ، ص ۳۸ ۔

وہ شارحین جنہوں نے دل کو رقیب کا دوست قرار دیا ہے ان میں سے نظم طباطبائی کی شرح بالکل واضح نہیں کہ دشمن سے مراد کون ہے ان کے الفاظ ملاحظہ فرمائیے :

”یعنی آہ میں اثر نہیں ، لالہ میں رسانی نہیں ، دل پر بھروسہ نہیں کہ وہ دشمن کا دوست ہے۔“

جوش ملیح آبادی کا بھی تقریباً یہی غیر واضح رنگ ہے ، آغا ہاجر کے یہاں وضاحت ہے :

”لہ ہمارے لالہ ہائے دل محبوب تک پہنچتے ہیں اور نہ آہیں کچھ اپنا اثر دکھاتی ہیں اس بے اثری سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہمارا دل رقیب کا خیر خواہ ہے۔“

ہمارے خیال میں یہ شرح اس لیے درست نہیں کہ دل گہری رقیب کا دوست نہیں ہو سکتا اور نہ ہی اردو شاعری میں ایسی کوئی روایت موجود ہے ، دراصل شارحین کو سارا مغالطہ ”دشمن“ کے لفظ سے ہوا حالانکہ اردو کی شعری روایت میں دشمن بمعنی معشوق مستعمل ہے اور یہ بھی ظاہر ہے کہ دل کا تعلق بھی محبوب سے ہوتا ہے اور چونکہ دل کا تعلق محبوب سے گہرا ہے اس لیے وہ ہمارا ساتھ بھلا کہوں دینے لگا۔ اسی بنیاد پر آہ اور لالہ کی بے اثری جنم لیتی ہے چنانچہ شارحین کا تیسرا گروہ جس میں بے خود دہلوی ، مولانا آسی ، حسرت موہانی اور سرخوش شامل ہیں اسی تعلق سے شعر کی صحیح شرح کرتے ہیں۔ بے خود دہلوی کے الفاظ یہ ہیں :

”وہ (معشوق) ہمارا دشمن ہے اور دل اس کا دوست ہے اب ہم دل پر خاک بھروسہ کر سکتے ہیں۔ آہ و لالہ میں اثر نہیں ، اثر کہوں گر ہو ، دل سے لالہ کیا جائے تو ڈبیر بنشے ، افسوس اس بات کا ہے کہ آہ اثر کرتی ہے نہ لالہ رسا ہوتا ہے۔ دل کی دشمنی کا خوب ثبوت

۱۔ شرح دیوانِ اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۷۔

۲۔ یہاں غالب ، آغا ہاجر ، ص ۷۷۔

دیا ہے^۱۔“

اس شعر کی شرح کے ضمن میں سرخوش نے اقبال کا یہ مصرعہ

ع : ”آہ جو دل سے نکلتی ہے اثر رکھتی ہے“

نقل کیا ہے مگر غلط ہے ۔ صحیح مصرعہ ہے

ع : ”دل سے جو بات نکلتی ہے اثر رکھتی ہے“

غنچہ بہر لگا رکھنے ، آج ہم نے اپنا دل

خون کیا ہوا دیکھا ، کم گیا ہوا پایا

حسرت موہانی : ”غنچہ گو دیکھ کر ہم گو اپنا دل کم گشتہ و

خون شدہ یاد آیا کہ اس کی بھی یہی ہوتی تھی“۔

لطم طباطبائی ، بے خود دہلوی ، عبدالباری آسی ، جوش ملیح آبادی ،

ہدایت اللہ ، مندرجہ بالا شرح سے اتفاق کرتے ہیں ۔

معین الدین : ”جب موسم بہار آیا تو غنچے کھلنے لگے ان گو دیکھ کر

ہمارا دل بہر خون ہو گیا اور خود فراموشی کا عالم طاری

ہو گیا ۔ طبعی اصول کے مطابق موسم بہار میں تجدید جنوں

ہو جایا کرتی ہے ، آمد بہار سے ہمارا جنوں تازہ ہو گیا“۔

معین الدین ، اور آغا محمد باقر ہم خیال ہیں ۔

مولانا صبا : ”غنچہ کھلنا ، نرالی بات کرنا یا فتنہ پیدا کرنا عاوردہ ہے ۔

خون کیا ہوا ، مبتلائے عشق اور گشتہ حسن ہوا مراد

ہے ۔ مطلب ہے کہ آج بہر وہی فتنہ بیدار ہوا اور ہمارا

دل جاتا رہا“۔

۱ ۔ شرح دیوان غالب ، بے خود دہلوی ، ص ۵ ۔

۲ ۔ شرح دیوان غالب ، حسرت موہانی ، ص ۵ ۔

۳ ۔ مطالب غالب ، معین الدین احمد ، ص ۴۹ ۔

۴ ۔ مطالب غالب ، مولانا صبا ، ص ۸ ۔

مندرجہ بالا تین قسم کی تشریحات میں سے مولانا سہا کی تشریح تو اس لیے درست نہیں کہ غنچہ کھلنا یہاں بطور محاورہ استعمال نہیں ہوا۔ کیونکہ غنچہ اور دل کی مشابہت کا ذکر نہایت وضاحت سے موجود ہے جو کہ بہار کے اثر سے خون ہو رہا ہے۔ جہاں تک شارحین کے پہلے گروہ کے اس خیال کا تعلق ہے کہ غنچہ کو دیکھ کر دل خون شدہ اور گرم گشتہ یاد آیا تو ان معانی کا کسی حد تک امکان موجود ہے کیونکہ غنچہ اور دل کی مشابہت اور خون شدہ ہونے سے سرخی کا تعلق اس قسم کے خیال کو پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن اس خیال کے پس منظر میں اس گروہ کے شارحین کا یہ خیال بہر حال غلط ہے کہ

”ہارا دل جو خون ہو گر آنکھوں کے راستے ٹپک گیا تھا اس کا کہیں نشان نہ ملتا تھا۔ آج میں نے اس دل کو پا لیا۔ یعنی یہ غنچہ کل جو فصل بہار میں شگفتہ ہوا ہے، ہارا دل ہی تو ہے جو موسم خزاں میں خون ہو گیا تھا۔“۔ گھوٹی ہوئی شے مل گئی۔“۔ ظاہر ہے کہ دل اور غنچہ کی مشابہت سے دل کا یاد آنا اور بات ہے جب کہ غنچہ ہر گرم شدہ دل کا قیاس الگ بات ہے جو درست نہیں۔

در اصل شعر میں لفظ ”پایا“ سے شارحین کو جو مغالطہ ہوا اس سے شعر کی شرح پر اثر پڑا۔ یہاں ”پایا“ بمعنی ملنا نہیں بلکہ دیکھا ہے اور اس تعلق سے کہ موسم بہار میں جنوں میں اضافہ ہوتا ہے، دیوانہ جنگلوں باغوں کی طرف بھاگتا ہے اس حوالے سے دل کو گرم کیا ہوا دیکھا چنانچہ زیادہ بہتر الدال میں اسکی شرح شارحین نہ کر سکے۔ سعید اور باقر کی شرح دو-روں سے نسبتاً بہتر ہے۔ سرخوش نے ایک نیا مفہوم پیدا کیا ہے جو نہایت عجیب و غریب ہے علاوہ ازیں برہکت کے استعمال نے عبارت کو بھی الجھا دیا ہے۔

”غنچہ پھر لگا کھلنے یعنی پھر بہار کا موسم آگیا (جب کہ عشاق دل باختہ ہو جاتے ہیں) آج ہم نے اپنا دل کبھی تو (غنچہ) لو کی

۱۔ الہامات غالب۔ پرویسر عنایت اللہ، ص ۴۵۔

۲۔ دیوان مع شرح، جوش ملیح آبادی، ص ۵۷۔

طرح جو بوجہ سرخ رنگت کے خون آلود نظر آتا ہے) خون کیا ہوا پایا اور کبھی (بوجہ غنچہ کے بعد بھول بن جانے کے معنی غنچہ نو بصورت دل ہوتا ہے بھر کھل کر ایسا نہیں رہتا) ہم نے اپنا دل کھویا ہوا پایا۔ مطلب یہ ہے کہ دل اور غنچہ کی صورت ایک جیسی ہوا گرتی ہے پہلے غنچے کا رنگ بہت سرخ ہوتا ہے اور وہ گھلا ہوا نہیں ہوتا تو گویا وہ دل ہے جو خون سے آلود ہوا ہے۔ بھر غنچہ کھل جاتا ہے تو وہ بھول بن جاتا ہے غنچہ نہیں رہتا۔ اس طرح دل ہر دور اثر عشق (جب کہ وہ تیر نظر سے قتل ہوتا ہے) ختم ہو جاتا ہے، تو بھر وہ ہاتھ ہی سے جاتا رہتا ہے۔ گویا بھر دل کو کم کیا ہوا پایا یعنی کم شدہ سمجھا جاتا ہے۔“

سرخوش کی اس شرح کو بڑھتے ہوئے دماغ چکرا جاتا ہے اور احساس ہوتا ہے کہ غالب کا شعر تو شرح کا محتاج تھا یا نہیں، البتہ سرخوش کی شرح ضرور شرح کی محتاج ہے۔ بھر اگر غور و فکر کے بعد اس تشریح کو سمجھ لیا جائے تو وہ بھی غلط ہے۔ یعنی پہلے غنچے کا نہ کھلا ہونے اور سرخ ہونے پر دل سے مشابہ ہونے سے رابطہ قائم کیا ہے اور بھر کھل کر جب بھول رہتا ہے تو دل نہیں رہتا اور اس سے نتیجہ یہ نکلا ہے کہ ”پہلا دور اثر عشق ختم ہو گیا“ یوں محسوس ہوتا ہے کہ سرخوش نے ذرا بھی مقدمہ بن سے استفادہ کرنے کی کوشش نہیں کی اور یوں نہ صرف یہ کہ وہ شعر کو سمجھ نہ سکے بلکہ اس میں مزید الجھاؤ پیدا کر دیا۔ مادہ الفاظ میں شعر کی شرح یوں کی جا سکتی ہے۔

”ہم نے غنچہ کو کھلتے دیکھا تو آمد بہار کے احساس سے مستقبل کا وہ سارا نقشہ ہماری چشم تصور میں بھر گیا کہ عشق دیوانگی سے کس طرح ہمارا دل خون ہو کر ہمارے ہاتھ سے جاتا رہے گا گویا آج ہی ہم نے غنچہ کو کھلتے دیکھ کر اپنے دل کے خون ہونے اور کم ہونے کا سارا منظر اپنی چشم تصور سے دیکھ لیا۔

دل میں ذوق وصل و یاد یار تک باقی نہیں
آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

آگ : یاس و نا امید کی آگ

حضرت سوبانی شعر گو آسان سمجھ کر چھوڑ گئے جب کہ شارحین
کے یہاں وہی مطالب کی رنگا رنگی ملتی ہے۔ اس شعر میں بنیادی لفظ
”آگ“ ہے جس کے مطالب کے تعین میں اختلاف کرتے کرتے شارحین
کی راہیں بدل جاتی ہیں۔ نظم طباطبائی نے آگ سے مراد رشک کی آگ لے
کر یہ تشریح کی ہے۔

”یعنی رشک کی آگ ایسی تھی کہ معشوق کو دل سے بھلا دیا اور
اس کا غیر سے ملنا دیکھ کر ذوق وصل جاتا رہا۔ گھر سے دل
مراد ہے اور آگ سے رشک رقیب“۔

گھر سے دل مراد لینا درست ہے لیکن آگ سے رشک رقیب نہ کسی
دوسرے شارح نے لیا ہے اور نہ ہی درست ہے۔ کیونکہ بعض رشک رقیب
سے کوئی عاشق اپنا سرمدیہ دل پھولک نہیں ڈالا کرتا۔ ہاں محبوب کی
لے توجہی اور اغماض الگ بات ہے۔ چند نظم کا خیال ہے کہ

”مولانا طباطبائی نے آگ سے آتش رشک مراد لی ہے۔ بہتر ہوتا کہ
آگ لگنے سے یاس و ناکامی کی تباہی و بربادی سمجھی جاتی جس
کے بعد ذوق وصل و یاد یار تک مٹ جاتا لدرتی ہوگا“۔

شارحین کا ایک اور طبقہ آگ سے مراد آتش عشق لیتے ہیں۔ ان میں
صبا، باقر اور عنایت اللہ شامل ہیں۔ مولانا صبا نے عشق حقیقی کا رخ
اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے لیکن نہ تو بحالی اور نہ حقیقی رنگ میں آتش
عشق مراد لینا قرار دیا جاسکتا ہے۔ کیونکہ عشق کی آگ بھڑکے تو
محبت محبوب اور وصل محبوب کا ذوق زیادہ ہوتا درست مفہوم ہوتا ہے نہ
کہ سب کچھ ختم ہو جاتا۔ چنانچہ شارحین کا یہ کہنا درست نہیں کہ

۱۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظم طباطبائی، ص ۸۔

۲۔ دیوان مع شرح، نظامی ہدایوں، ص ۴۰۔

”عشق کی آگ نے بھڑک کر خاتمہ دل اس طرح بھونک ڈالا کہ
اب نہ ذوق وصل باقی ہے اور نہ یاد دوست“۔

البتہ باقر کا یہ کہنا درست ہے کہ

”السان کی فطرت ہے کہ جب وہ انتہا درجہ مایوس اور ناامید
ہو جاتا ہے تو کوئی امید اور توقع باقی نہیں رہتی“۔

ہمارے خیال میں اس شعر کی صحیح شرح نظامی بدایونی اور
سعید الدین احمد نے کی ہے جنہوں نے آگ سے مراد یاس و لا کاسی کی
آگ لی ہے اور یہی درست ہے۔ سعید الدین کا خیال ہے :

”بھوکو اتنی لا کاسی و لا امیدی ہوئی کہ دل میں جو خواہشیں تھیں
وہ سب جاتی رہیں۔ یہاں تک کہ ذوق وصل و یاد ہار تک بھی جو
ایک حد تک غیر فانی سمجھے جاتے ہیں باقی نہیں رہے“۔

بے خود دہلوی کا یہ اضافہ شرح کو مزید واضح کرنے میں مدد
ہے کہ

”عشق میں یاس و لا امیدی اس قدر بڑھ گئی ہے کہ ...

مجموم یاس نے ایسا کیا ہے دل کہ حسرت گو
تیرے آنے کی اب امید باقی ہے نہ خواہش ہے“۔

میں عدم سے بھی ارے ہوں وراہ غافل ہار ہا
میری آہ آئیں سے ہال ہنقا جل گیا

غالب کے بغایت مشکل اشعار میں سے ایک ہے بلکہ نظم طباطبائی
نے تو یہاں تک لکھ دیا ہے کہ

”شاید ایسے ہی اشعار ہر دلی میں لوگ کہا کرتے تھے کہ

۱۔ بیان غالب، آغا باقر، ص ۴۴۔

۲۔ بیان غالب، آغا باقر، ص ۴۳۔

۳۔ مطالب غالب، سعید الدین، ص ۵۰۔

۴۔ شرح دیوان غالب، بے خود، ص ۶۔

غالب شعر نے معنی کہا کرتے ہیں "۔

بعد میں غالب کے ایک شارح شاداں ہلکراسی پر نظم کی اس رائے کا اثر ان الفاظ میں ظاہر ہوا :

"سچ تو یہ ہے کہ میں اس شعر کو سمجھنے سے قاصر ہوں"۔
نظم طباطبائی نے اپنے اعتراض کے باوجود کہ "مصنف کا یہ کہنا کہ
میں عدم سے بھی باہر ہوں۔ اس کا حاصل یہ ہوتا ہے کہ میں نہ
موجود ہوں ، نہ معدوم ہوں اور نقیضین مجھ سے مرتفع ہیں"۔

شعر کا مفہوم نسبتاً درست لکھا ہے۔ منطقی اعتبار سے یہ بات
درست ہے۔ کہ نقیضین کا اجتماع محال ہے اور شعر کے اس رخ کو
کسی نے واضح نہیں کیا اور نہ ہی نظم کے اس اعتراض کا جواب کسی
شارح نے لکھا ہے۔ اب نظم طباطبائی کی شرح ملاحظہ ہو :

"میری دوستی و فنا یہاں تک پہنچی کہ اب میں عدم میں بھی نہیں
ہوں اور اس سے آگے نکل گیا ہوں ، ورنہ جب تک میں عدم میں
تھا جب تک میری آہ سے دنیا کا شہر اکثر جل گیا ہے۔ دنیا ایک
طائر معدوم کو کہتے ہیں اور جب وہ معدوم ہوا تو وہ بھی عدم
میں ہوا اور ایک ہی میدان میں آہ آتشیں اور ہال دنیا کا اجتماع
ہوا۔ اس سبب سے آہ سے شہر دنیا جل گیا"۔

بظاہر یہی شعر کا درست مفہوم معلوم ہوتا ہے تاہم یہ سوال پھر
بھی جواب طلب رہتا ہے کہ اب عدم سے پرے کیا کیفیت ہے اور اس
کے گرا اثرات ہیں جیسا کہ عدم میں آہ آتشیں سے ہال دنیا جل جاتا تھا۔

۱۔ شرح دیوان غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۸۔

۲۔ روح المطالب ، شاداں ہلکراسی ، ص ۱۰۸۔

۳۔ شرح دیوان غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۸۔

۴۔ ایضاً ، ص ۸۔

”میں مٹنے مٹنے اس درجہ مٹ گیا ہوں کہ اب تو مٹنے کے نشانات
ابھی مٹ گئے ہیں۔ گویا عدم سے ابھی ہرے ہوں۔ یعنی معدومیتِ
مض کا کوئی تخیلاتی مقام ہے۔ ایسے میں شاعر کا یہ کہنا کہ میری
آہ آتشی سے ہال عتقا جلتا تھا اور اب وہ کیفیت بھی نہیں رہی،
کا مطلب یہ ہے کہ میری آہ میں تاثیر تو پہلے ہی نہیں تھی اب
بے اثری اور بڑھ گئی ہے۔ اس مطلب کا جواز اس بات میں ہے کہ
”آہ“ شعری روایت میں ہمیشہ بے اثر ہوتی ہے بلکہ خود غالب
کے یہاں بھی اسی خیال کا اظہار ملتا ہے۔

آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے
ہم بھی اک اپنی ہوا بالدھتے ہیں
غلطی ہائے مضامین مت بوجہ
لوگ لالے گو دما بالدھتے ہیں

دوسری بات یہ ہے کہ شاعر عدم میں ہے۔ یہاں بھی معدومیت
بے اثری کا عندیہ ہے اور پھر ہال عتقا یا عتقا فرضی شے ہے۔ اس طرح
گویا سارا عمل فرضی ہے۔ نہ آہ ہے۔ نہ اثر ہے، نہ عتقا ہے۔ کیا جلے
اور کون جلانے اور عدم سے ہرے کہہ کر مزید یہ بات واضح کر دی
کہ اب اثر و تاثیر کا امکان بھی معدوم ہو گیا ہے۔ مزید یہ کہ اگر عدم
میں ہال عتقا کو جلنا مراد ہیں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ دو معدوم
چیزوں کو موجود تصور کیا ہے جو محال ہے۔ نیز آہ کی اثریت کا اثبات
کریں تو سند شعری کے حوالے سے غلط ہے۔

زخم نے داد نہ دی تنکی دل کی یا رب
تیر بھی سینہ بسمل سے پر افشاں نکلا

داد نہ دینا۔ زائل نہ کرنا

غالب :

”یہ ایک بات میں نے اپنی طبیعت سے نکالی ہے جیسا کہ اس شعر

میں :

نہیں ذریعہٴ راحت جراثیم ہیکان
وہ زخم تیغ ہے کہ جس کو دلکشا گہیے

یعنی زخم تیر کی توہین بہ سبب ایک رخسہ ہونے کے اور تلوار کے زخم کے تحسین بہ سبب ایک طاق سا کھل جانے کے ۔ زخم نے داد لہ دی تنگی دل کی یعنی زائل لہ کیا تنگی کو۔ ہر افشاں بمعنی بے تاب اور بے لفظ تیر کے مناسب حال ہے معنی یہ کہ تیر تنگی دل کی داد کھا دیتا وہ تو خود ضیق مقام ہے گہرا کر ہر افشاں اور مراحیمہ نکل گیا ۔

غالب کی اس بیان گردہ تشریح کے بعد بھی کیونکہ شارحین نے اپنی اپنی تشریحات ضروری خیال کیں ، اس لیے عجیب و غریب لکھنے پیدا ہوئے ۔ نظام طباطبائی ، حسرت موہانی ، سہا ، سعید ، باقر اور عنایت اللہ نے تو تقریباً غالب ہی کے مفہوم کو اہی العاط میں ادا کیا ہے ۔ البتہ بے خود ، سرخوش اور جوش ملیحانی شعر کی تفہیم سے قاصر رہے ۔ بے خود دہلوی جو عام طور پر غالب اور حالی کو نقل کرنے والے ہیں ، اس شعر کے ضمن میں چوک گئے اور بہت دور کی گوڑی لائے ۔

بے خود دہلوی : ”یہاں تنگ دلی سے مراد رشک کے ہر ای مفہوم مقصود ہے ۔ جس کو ہر ای میں عطف کہتے ہیں اور غبطہ کے معنی جس پر رشک کیا جائے ، اس کی صفات حاصل کرنے کے ہیں ۔ ہر الشائدن کے معنی اہل ایران کے محاورہ میں ترک تعلق کردن کے ہیں ۔ مرزا صاحب فرماتے ہیں ، زخم نے غبطہ دل کی داد لہ دی یا رب ، جس کے سبب ہے تیر بھی سہنہٴ بسمل ہے لکل گیا ۔ مطلب شعر کا یہ ہے کہ رشک دل نے تیر کی خلش سے سہنے کو بھا دیا اور وہ اس طرح کہ دل نے سہنے کے رشک سے جس میں ہار کا تیر چوک کر جا لگا نہا جان دے دی ۔ اب تیر یار

نے دیکھا کہ عاشق بغیر زخم کے مر گیا ۔ میری
ضرورت باقی نہ رہی ۔ ترکِ تعلقی کر کے سینے سے
نکل گیا ۔“

غالب کی شرح اور شعر کو مد نظر رکھیں تو بے خود کی شرح غیر
متعلق ہے ۔ پہلی بات تو یہی غلط ہے کہ تنگی دل بمعنی رنج ہے اور وہ
بھی عربی میں غبطہ کے مفہوم پر ۔ اسی طرح تیر کا سینہ ہسل میں
چوک لار لگنا اور دل کا جان دے دینا اور تیر کا یہ دیکھنا کہ عاشق کا
دل بغیر زخم کے مر گیا اور نکل جانا سب غیر متعلق باتیں ہیں ۔

جوشِ ملسمانی کا انداز بھی بے خود ہی طرح نہایت عجیب و غریب
اور شعر کے مفہوم سے دور ہے ، لکھتے ہیں :

”زخمِ محبت اتنا بڑا ہے کہ اس نے میرے دل کی تھوڑی سی وسعت
کا لحاظ نہ کیا اور پھیلنا چلا گیا ۔ پھر غضب یہ ہوا کہ تیر عشق
کو جب سینہ ہسل سے لکلا گیا تو اس نے بھی ہر کھول دے
اور زخمِ باہر سے بھی بہت زیادہ ہو گیا ، خلاصہ یہ کہ تیر عشق اور
زخمِ عشق بڑے بے درد اور بڑے بے مروت ہوتے ہیں“ ۔

کہاں زخمِ دل کی تنگی اور گماں زخم کا نہ صرف بڑا ہونا بلکہ مزید
پھیلنا اور پھر یہ عجیب و غریب بات کہ ”زخمِ باہر سے بھی بہت
زیادہ ہو گیا“ ، غرض پوری شرح لطیفہ سے کم نہیں اور شارح کی لارسانی
فکر کا المیہ ہے ۔ تاہم سرخوش کے مفہیم نسبتاً بہتر ہیں ۔ ان کا خیال
یہ ہے کہ

(۱) ”زخمِ بڑھ جاتا تو میرے دل کا رنج بڑھ جاتا ۔ تیر کے ہر
دل میں رہتے تو دل میں خلش ہوتی اور زخمِ خوب بڑھتا اور
عشاق جس قدر زیادہ دکھ میں ہوں خوش ہوا کرتے ہیں ۔

۱ - شرح دیوان غالب ، بے خود دہلوی ، ص ۸ -

۲ - دیوان مع شرح ، جوشِ ملسمانی ، ص ۵۵ -

(۲) یا رب زخمِ دل نے تنگیِ دل یعنی دل کی وسعت کی داد نہ دی یعنی اس کی وسعت کو نہ بڑھایا جس کی دولت کوئی تیر اگر اس میں لگتا تو اس کے اندر ہی رہ جاتا۔ تیر اٹکا نہیں گمہ خلش کرتا رہتا۔“

زخم کے اڑھنے کا خیال تو شعر میں موجود ہے مگر یہ کیفیت پیدا نہ ہوئی۔ اس صورت حال میں سرخوش کا یہ کہنا گمہ دل کی وسعت کی داد نہ دی، عجیب بات ہے گمہ وسعت تھی کہاں جس کی داد رہتا۔ پھر فوراً صحیح بات بھی گمہ دی کہ اس کی وسعت کو نہ بڑھایا گمہ تیر اندر رہ جاتا۔ یہ باتیں شعر کے صحیح مفہوم کو الجھائے کا باعث بن رہی ہیں۔ عبدالباری آسی نے بھی مفہوم کو اس شوق میں کہ نفی شرح کریں بدل ڈالا ہے۔ لکھتے ہیں :

”میرا دل تنگ تھا اور اس میں زخمِ فراح تھا اس زخم نے میری تنگ دلی کی داد نہ دی کہ میں نے اس تنگ دلی کے باوجود اتنا بڑا زخم کھایا اور یہی سلوک میرے ساتھ تیر نے کیا، وہ ہر افشاں میرے دل سے نکلا یعنی تیر کو ہر الشانی ایسے مواقع پر نہیں کرنی چاہیئے تھی بلکہ میری تنگ دلی پر نظر رکھنی چاہیئے تھی۔“

اس مفہوم کی اغلاط نہایت واضح ہیں۔ غالب کہتا ہے کہ زخم نے تنگیِ دل کو زائل نہ کیا چونکہ زخم بڑا نہیں تھا۔ یہاں آسی کہتے ہیں کہ زخمِ فراح تھا۔ غالب نے داد نہ دی کو العفاف نہ کرنے کے معنی میں استعمال کرتے ہیں جب کہ آسی تعریف کرنے کے معنی میں لے رہے ہیں یہی وجہ ہے کہ زخم سے تنگ دلی کی داد چاہتے ہیں۔ جہاں تک آسی صاحب کے اس مفروضے کا تعلق ہے کہ تیر کو ایسے مواقع پر ہر افشاں نہیں کرنی چاہیئے تھی، میری تنگ دلی پر نظر رکھنی چاہیئے تھی تو بقول حامد حسن قادری :

۱۔ عنقائے معانی، سرخوش، ص ۱۰-۱۱۔

۲۔ مکمل شرح دیوانِ غالب۔ عبدالباری آسی، ص ۱۱-۱۲۔

”جب اتنا بڑا زخم گھایا تو تیر کی ہر انشانی کا بھی موقعہ تھا۔
 زخم بڑا ہو گیا تو تنگ دلی گہاں رہی اور تیر کو اس پر نظر
 رکھنے کی کیا ضرورت تھی“۔

غرض مجھ وعی طور پر وہ شارحین جنہوں نے غالب کے بیان کردہ
 مفہوم کو سامنے نہیں رکھا یا کسی وجہ سے وہ ان کی نگاہ سے اوجھل
 رہا، الہوں نے شعر کی تفہیم میں ٹھوکر کھائی ہے۔ دراصل ”داد نہ
 دہنے“ کے محاورے سے شارحین کو مفالطہ ہوا کیونکہ یہ محاورہ یہاں
 تعریف کرنے کی بجائے انصاف کرنے کے معانی میں استعمال ہوا ہے اور
 زخم کا انصاف کرنا یہ تھا کہ وہ تنگی دل کو پھیلا کر مٹا دیتا لیکن
 اس کے بالکل برعکس صورت حال یہ رہی کہ تیر بھی تنگی دل سے
 کھرا کر پھڑ پھڑانا ہوا لکل گیا اور تنگی دل برقرار رہی۔

بہ فیض ہے دلی نو میدی جاوید آماں ہے
 کشائش کو ہارا عقدہ مشکل پسند آیا

”عقدہ مشکل پسند آیا“ کا مفہوم متعین کرتے ہوئے شارحین دو
 گروہوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ شارحین کا ایک طبقہ ”عقدہ“ مشکل پسند
 آیا“ کا مفہوم عقدہ مشکل کے حل ہونے کو سمجھتا ہے۔ جب کہ
 دوسرے کے نزدیک عقدہ مشکل چولکہ کشائی کو پسند آگیا ہے اس لیے
 اس کے حل ہونے کا کوئی امکان نہیں۔ اسی اختلاف کی جانب اشارہ
 کرتے ہوئے سعید الدین احمد لکھتے ہیں :

”شارحین نے دو مختلف معنی لکھے ہیں اور اختلاف صرف کشائش
 کو پسند آنے پر ہے۔ یعنی کشائش اگر اسے عقدہ کو پسند کرے
 تو وہ آماں ہو جائے گا یا نہیں۔ غالب کی ندرت خیالی اور
 مشکل پسندی کو ملحوظ رکھتے ہوئے طباطبائی صاحب کے معنی
 صحیح معلوم ہوتے ہیں یعنی ہماری عقدہ کشائی نہ ہوگی“۔

۱۔ نقد و نظر، حامد حسن قادری، ص ۲۴۔

۲۔ مطالبہ غالب، سعید الدین، ص ۵۶۔

نظم طباطبائی کی تشریح بھی ملاحظہ ہو :

”یعنی دلیا کی طرف سے جو بے دلی اور بے دماغی ہم کو ہے اس کی بدولت صدمہ نا امیدی وہاں کا اٹھا لینا ہم کو مشکل ہے۔ ہمیں دنیا پر خود رغبت نہیں۔ کشود کار کی امید ہو تو گیا اور نا امید ہو جائے تو کپا، ہمارا عقدہ مشکل کشائش کو پسند آگیا۔ اب کبھی اس کی کشائش نہ ہوگی۔ اس سبب سے کہ کشائش کو اس کا عقدہ ہی رہا پسند ہے اور پسند اس سبب سے کہ ہمیں پرواہ نہیں۔ پھر ایسی بے نیازی کشائش کو کہوں نہ پسند آئے۔“

نظم طباطبائی کا یہ کہنا تو درست ہے کہ عقدہ عقدہ ہی رہے گا حل نہیں ہوگا لیکن وہ اس عمل کو لاہروا ہی اور بے نیازی کا نتیجہ خیال کرتے ہیں جب کہ یہ کیفیت بے دلی اور نا امیدی کا نتیجہ ہے، جس کے زہر اثر انسان عمل اور جدوجہد سے اپنے آپ کو الگ کر لیتا ہے اور مسائل جوں کے توں رہتے ہیں، اس طرح عقدہ مشکل کو کہ حل نہیں ہوا لیکن آسان ہو گیا۔ ہوں حسرت موہانی کی یہ تشریح جو بظاہر غلط قرار دی گئی ہے، درست معلوم ہوتی ہے کہ

”کشائش نے اپنا عمل کرنے کے لئے ہمارے عقدہ مشکل و لومیدی جاوید کو پسند کیا اور ہماری مشکل حل ہو گئی۔ اس طور پر کہ ہم کو دلیا کی جالب سے بے دلی پیدا ہو گئی، اس سبب سے صدمہ لومیدی جاوید کا برداشت کرنا آسان ہوگا۔ گھونکہ غایت بے دلی کی حالت میں امید و نا امیدی یکساں ہو جاتی ہے۔“

مندرجہ بالا دونوں تشریحات کا مفہوم ایک ہی بنتا ہے کہ لومیدی جاوید چوں کہ بے دلی کے فیض سے برداشت کرنی آسان ہے اور کشائش نے بھی اس عقدہ مشکل کو پسند کر لیا ہے اب لومیدی جاوید کا یہ عقدہ کبھی کھائے گا نہیں۔ اس طرح گویا ہماری مشکل آسان ہو گئی۔ گھولکہ کشود کار کی امید اٹھ گئی۔ بے خود دہلوی نے اس شعر کی شرح نہایت

۱۔ شرح دیوان غالب، نظم طباطبائی، ص ۱۳-۱۴۔

۲۔ دیوان مع شرح، حسرت موہانی، ص ۲۔

واضح اور خوبصورت الہاز میں کی ہے ، لکھتے ہیں :

”جب کشائش کو ہمارا عقدہ مشکل پسند آگیا تو وہ اسے گیوں کھانے دے گی اور جب ہم نے یہ سمجھ لیا کہ ہمارا عقدہ دشوار لانچل ہے تو امید عقدہ کشائی اٹھ کر لاامیدی کی صورت میں ہمیشہ گو تسکینِ خاطر حاصل ہو گئی۔“

شارحین میں سے سہا ، سعید ، آسی ، باقر ، عنایت اللہ نے نظم طباطبائی کا تنصیح کیا ہے جب کہ حسرت موہانی نے الگ معنی لکھے ہیں ، تاہم دونوں مفہوم درست ہیں ۔ جب کہ آسی نے لٹے معنی لکالنے کے شوق میں غلط مفہوم بھی لکھا ہے کہ

”فکر کشائش نے ہمارے دل گو جو بصورتِ عقدہ ہے ، پسند کیا اور اس کو لے لیا اور ہم سے ہمیشہ کے واسطے جدا کر دیا۔“

ظاہر ہے کہ یہ کہنا کہ دل گو ہم سے لے لیا شعر کے معنی میں بے جا قسم کی کوہنچا تانی ہے ۔ اسی طرح سرخوش نے اضافی خیالات شامل کر کے معنی کے سارے قریبے کو درہم برہم کر دیا ہے :

”دوست کو ہمارا عقدہ مشکل ... کا حل کرنا منظور ہوا ، (مگر وہ اس کام کو بے دلی سے کر رہا ہے) یہ فوض بے دلی یعنی اس بے دلی کے اثر سے اس کو ہمیشہ کے لیے اس سے لاامید ہو جانا ایک آسان بات ہے ۔ حاصل شعر یہ ہے کہ وہ ہماری مشکل گو بوجہ بے دلی گہبی حل نہیں کر سکتا۔“

یاد رہے کہ یہ وہ شرح ہے جس کو سرخوش نے ”صحیح ترین“ کہہ کر پیش کیا ہے باوجود کہ ان کے ۔۔۔ دوسرے شارحین کی شرح موجود تھی انہوں نے ”دوست“ کو شرح میں لا کھڑا کیا ہے جب کہ واضح ”اشارہ“ کشائش کی طرف ہے ۔ پھر یہ کہنا مزید تفہمی ہر دلالت کرتا ہے کہ وہ اس کام گو چونکہ بے دلی سے کر رہا ہے ۔ اس لیے وہ کہیں

۱ ۔ مرآۃ الغالب ، بے خود دہلوی ، ص ۱۲ ۔

۲ ۔ مکمل شرح دیوانِ غالب ۔ آسی ، ص ۱۶ ۔

۳ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۱۵-۱۶ ۔

حل نہیں کر سکتا۔ جب کہ غالب کا مفہوم اس کے برعکس یہ ہے کہ بے دلی کے فوض سے ہمیشہ کی ناکامی کا رنج سہہ لینا آسان ہو گیا ہے۔ لئے ہن کی تلاش میں ایسی ہوالعجبیاں نہ ہوں تو اور کیا ہو۔ ہمارے خیال میں شعر کو سادہ الفاظ میں ہوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ

”بے دلی اور مایوسی کی بدولت ہمیشہ کی ناکامی و لامرادی کا برداشت کرنا ہمارے لیے ایک آسان کام بن گیا ہے چونکہ گشود کار کی قوت (کشائش) کو بھی ہماری یہ نوسیدی جاوید، عقدہ مشکل، پسند آ گیا ہے، اس لیے اب کبھی ہمیں نوسیدی جاوید سے چھٹکارا نہیں ملے گا۔ چونکہ ہماری مشکل کا حال بحال ہے اور ہم نے بے دلی کے سبب اس صورت حال کو قبول کر لیا ہے اس لیے کشائش بھی ختم ہو گئی اور کشائش کا ختم ہونا ہی دراصل ہماری پریشانی کا آسان ہو جانا ہے۔ بقول آغا محمد باقر ”قاعدہ ہے کہ جب انسان بالکل مایوس ہو جاتا ہے تو پھر بڑی سے بڑی ناکامی بھی اس کے دل پر اثر نہیں کر سکتی۔“

اور بقول غالب :

رج سے خوگر ہوا آسان تو مٹ جانا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں الٹی کہ آسان ہو گئیں

رنگِ شکستہ ، صبحِ بہارِ نظارہ ہے
یہ وقت ہے گفتنِ گل ہائے لاز کا

غالب کے نہایت مشکل اور الجھے ہوئے اشعار میں سے ایک ہے۔ فارحین شرح کرتے ہوئے دو گروہوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔ معنوی اختلاف کے علاوہ اس بات پر بھی اختلاف ہے کہ رنگِ شکستہ کا مرجع کون ہے۔ ایک گروہ جن میں نظم طباطبائی، نظامی بدایونی، مسہا، آص، بے خود، عنایت اللہ اور حوش، لمحیاتی شامل ہیں کا خیال ہے کہ عاشق کا رنگِ شکستہ مراد ہے جو محبوب کے جلوہ حسن کے سامنے ایک لطری بات ہے۔ اس کے برعکس حسرت سوبانی، سرخوس اور آغا باقر نے محبوب کا رنگِ شکستہ مراد لیا ہے جو صبح جاگنے کے وقت ہوتا

ہے ۔ معیہ الدین نے دونوں مطالب لکھے ہیں ۔ جو شارحین عاشق کا رنگِ شکستہ مراد لیتے ہیں انہوں نے انظم طباطبائی کا تتبع کیا ہے جن کی شرح کے الفاظ یہ ہیں :

”نظارہ اس کا موسم بہار ہے اور نظارے سے اس کے میرا رنگ اڑ جانا طلوعِ صبح بہار ہے اور طلوعِ صبح بہار بھولوں کے گھلنے کا وقت ہوتا ہے ، غرض یہ ہے کہ ہر وقتِ نظارہ میرے منہ پر ہوائیاں اڑنے والی ہوں اور مہتاب چھٹنے والی دیکھ کر وہ سرگرم دل ہوگا ۔ یعنی میرا رنگ اڑ جانا وہ صبح بہار ہے جس میں گل ہائے لازِ شکستہ ہوں گے ۔“

بے خود دہلوی ”صبح بہارِ نظارہ“ کی ترکیب کو نہ سمجھ سکے اور انہوں نے لکھا :

”صبح کے وقت میرے منہ پر ہوائیاں ۔۔۔“

یہاں صبح بہارِ نظارہ کی رہایت اور صبح کے وقت بھول گھلنے کے تعلق سے صبح کا ذکر تو ہے مگر صبح کے وقت کا ذکر نہیں ہے ۔ شارحین کا دوسرا طبقہ جس میں اولیت حسرت موہانی کو حاصل ہے رنگِ شکستہ سے مراد محبوب کا رنگِ شکستہ لیتے ہیں ، حسرت لکھتے ہیں :

”نسب واصل کی صبح کو محبوب کا رنگِ شکستہ صبح بہارِ نظارہ ہے ۔ یعنی اس کی دل پدیری قابلِ داد ہے ۔ اس لیے گل ہائے لاز کے شکستہ ہونے یعنی سرگرم لاز ہونے کا بھی یہی خاص وقت ہے ۔“

مرخوش نے بھی حسرت ہی کے انداز پر شرح کی ہے تاہم مرخوش کی شرح میں وضاحت زیادہ ہے ۔ البتہ یہ ایک عجیب بات ہے کہ مرخوش اپنی شرح میں اخلاقِ مطہر سے ذرا گر جاتے ہیں اس مقام تک غالب کا گوئی اور شارح نہیں کیا ۔

مرخوش : شاعر کا مدعا یہ ہے کہ اسے وقت بھی جب کہ معشوق بنو سنگھار سے خالی ہو وہ عاشق کے لیے اوجہٴ محبت بہار

۱ - شرح دیوانِ غالب ، انظم طباطبائی ، ص ۲۰ ۔

۲ - دیوان مع شرح ، حسرت موہانی ، ص ۱۴ ۔

نظارہ ہوتا ہے۔ کروٹکے پھر صبح کے وقت معشوق اپنے
 بناؤ میں جب مصروف ہو جاتا ہے تو عاشق کے لیے اس کی
 لہریں، چہاتہاں اور جون وغیرہ قدرے عریاں دیکھنا بڑا
 لطف دیتا ہے تو گویا بہار نظارہ ہوتی ہے۔ صبح کے
 وقت محبوب کا اترنا ہوا جون ایک بہار نظارہ ہوتی ہے یعنی
 عاشق کے لیے بڑا ہر لطف ماں ہوتا ہے اس وقت معشوق
 کے گل پائے لار (بناؤ سنگھار) شگفتہ ہونے لگتے ہیں،
 جس کو دیکھ کر عاشق بہت مسرت محسوس کرتا ہے۔“

سرخوش کے اس مفہوم میں بعض جزوی اغلاط موجود ہیں تاہم
 مجموعی طور پر اسے بہتر مفہوم قرار دیا جا سکتا ہے، مگر الہوں نے
 ایک اور مفہوم بھی اس شعر کا لکھا ہے جو اپنی نوعیت کا واحد اور
 عجیب و غریب مفہوم ہے۔ یہ نہ صرف شعر سے غیر متعلق ہے بلکہ
 غیر شاعرانہ بھی ہے۔ لکھتے ہیں:

”صبح کے وقت معشوق کا آرا سا جون بھی (طنز سے کہتا ہے)
 دیکھو تو ایک عجیب بہار نظارہ ہوتی ہے۔ غارہ ندارد، بال بکھرے
 ہونے، شکل چڑیلوں کی سی۔۔۔“

مولانا سہا نے مفہوم تو نظم طباطبائی سے لیا ہے لیکن لفظوں کی
 اعلیٰ وضاحت کے باوصف الہوں نے ترکیب ”صبح بہار نظارہ“ کو دو
 ٹکڑے کر دیا ہے، یعنی صبح بمعنی رنگ آڑ جانا اور بہار نظارہ بمعنی لطف
 دیدار۔ ظاہر ہے کہ ترکیب کے معنی اس طرح توڑ کر لینے درست نہیں
 جبکہ وہ پورے معنی منتقل بھی کر رہی ہو۔ تاہم مولانا سہا کا مقدمین
 شارحین کے برعکس یہ اضافہ قابل غور ہے:

”عاشق ایک ہی وقت میں راحت باب و سرور بھی ہوتا ہے اور
 بے چین و مضطرب بھی؛ ان ہی دو متضاد حالتوں کو صبح (رنگ آڑ
 جانا) اور بہار نظارہ (لطف دیدار) کی ترکیب میں ظاہر کیا ہے۔“

۱۔ عنقائے معانی، سرخوش، ص ۲۸۔

۲۔ ایضاً، ص ۲۸-۲۹۔

یعنی شکستن رنگ عاشق اور لطف دیدار وقت شگفتی کل ہائے لاز
معشوق ہے۔“

یہاں مولانا صبا کو عاشق کی دو متضاد کیفیتیں محض ترکیب کو
دو لغت کر دہنے کے باعث نظر آئیں جن کا شعر سے تعلق نہیں۔ رنگ
شکستہ سے مراد ہی آڑا ہوا رنگ ہے تو پھر صبح بمعنی آڑا ہوا رنگ لینا
بھی غلط ہے۔ اسی طرح شکستن رنگ عاشق کو شگفتی کل ہائے لاز
معشوق کا سبب ہو سکتا ہے لیکن لطف دیدار اس کا باعث نہیں۔ ہاں الٹا
گنہا جا سکتا ہے کہ عاشق کی اس شکستگی کے اس ہشت لطف دیدار کی
ایک کیفیت موجود ہے۔ اس شعر کی شرح شارحین کے علاوہ ایک ناقد
مید قدرت نقوی نے بھی خاصی تفصیل سے کرتے ہوئے یہ مفہوم متعین
کیا ہے کہ

”عاشق کا نشہ ٹوٹ رہا ہے، محبوب کا نشہ برقرار ہے، عاشق سے
عجیب و غریب حرکات سرزد ہو رہی ہیں جنہیں دیکھ کر محبوب
ہنستا ہے، مذاق اڑاتا ہے، گھٹتا ہے کہ جب تم پر خمار طاری
ہوگا، نشہ ٹوٹنے کی کیفیت میں مبتلا ہو گے تو اس وقت ہم تمہیں
آنکھیں آئینہ دکھاویں گے، تم اس وقت اپنی حالت دیکھنا کہ تم
اس وقت کیسی کیسی حرکتیں کرتے ہو، یعنی اس کیفیت میں ہر
ایک ایسی ہی حرکتیں کرتا ہے۔“

اس شرح کا سرے سے شعر کے مفہوم سے کوئی تعلق نہیں، شعر
میں آئینہ دکھانے اور عجیب و غریب حرکات کرنے کا کوئی پہلو نہیں،
مزید یہ کہ رنگ شکستہ سے نشہ ٹوٹنے کی کیفیت مراد لینا بھی غلط ہے
جب کہ ”صبح بہار نظارہ“ کے مفہوم سے دیدار کی ایک کیفیت ابھرتی ہے
اس شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے ناصر الدین ناصر لکھتے ہیں کہ

”اس مفروضے پر مزید تبصرے کی ضرورت نہیں، نقوی صاحب کی
تشریح نے شعر کو خاصا الجھا دیا۔“

-
- ۱۔ مطالبہ الغالب، مولانا صبا، ص ۲۸۔
 - ۲۔ ماہ نو کراچی، جولائی ۱۹۶۵ء۔
 - ۳۔ دبستان غالب، ناصر الدین ناصر، ص ۲۵۱۔

جہاں تک متقدمین شارحین کا تعلق ہے تو ان کے بارے میں کوئی قطعی فیصلہ دینا اس لیے مشکل ہے کہ خود شعر میں ایسا اہام موجود ہے کہ کھنچا تانی کی گنجائش ہے ۔

رنگ شکستہ اگر ایک طرف عاشق کا ممکن ہے تو دوسری طرف محبوب کا بھی ہو سکتا ہے ، اردو کی شعری روایت کے حوالے سے عاشق کا رنگ شکستہ اولیت رکھتا ہے ۔ لیکن ہمارے خیال میں یہ ترکیب یہاں رنگ اڑنے بمعنی بھیکا ہڑنے کے استعمال نہیں کی گئی ۔ کیونکہ اس صورت میں ”صبح بہار نظارہ“ کی قابل قبول توجیہ نہیں ہو سکتی ۔ اگر ہم اس شعر کو غالب کے ایک دوسرے شعر کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کریں تو شارحین کے اختلاف کو کسی حد تک ختم کیا جا سکتا ہے ، غالب ایک اور جگہ کہتے ہیں ۔

ہو کے عاشق وہ ہری رو اور لالک ہو گیا
رنگ کھلتا جائے ہے جتنا کہ اڑتا جائے ہے

یہاں رنگ اڑنا محبوب کی صفت کے طور پر اتنا نمایاں ہو کر سامنے آ رہا ہے کہ شعر زیر بحث میں وہی ہم محبوب ہی کو رنگ شکستہ کا مرجع اس کی بناء پر قرار دے سکتے ہیں تاہم رنگ شکستہ سے مراد رنگ بھیکا ہڑنے کی بجائے ، رنگ اڑنے کی اسی کیفیت مراد ہے جس سے حسن و خوبصورتی میں اضافہ ہوتا ہے جو سے مثلاً شرم کی حالت میں ۔ اسی طرح شارحین نے جو یہ وقت ہے ۔ سے صبح کا وقت مراد لیا ہے ، وہ اس لیے درست نہیں کہ یہ وقت ہے سے وہ خاص لمحات مراد ہیں جن میں اس کیفیت کا اظہار ہوتا ہے اور اسی کیفیت میں حسن و جمال کے پھول کھلتے ہیں ، ایک رنگ آتا ہے ایک رنگ جاتا ہے اور اس عالم جمال کا نظارہ گویا نظارے کی انتہا اور عروج ہے ۔ لفظی رہایتوں میں یہ اشارہ بھی مضمر ہے کہ نظارہ ہو ، موسم بہار ہو اور موسم بہار کی صبح ہو تو اس سے زیادہ لطف و دیدار کا اعلیٰ تصور کیسے ممکن ہو ، مادہ الفاظ میں شعر کی شرح یہ ہے کہ

”محبوب کا اڑا ہوا رنگ ایک دلکش منظر بھی کر رہا ہے ، حسن و جمال کے پھول کھل رہے ہیں ایک رنگ آتا ہے ایک رنگ جاتا

ہے ، نظارۂ محبوب کا لطف اس وقت اپنے عروج پر ہے اس سے بہتر
نظارے کا وقت متصور نہیں ہو سکتا۔

تو اور سوئے غیر نظر ہائے تیز تیز
میں اور دگھ قری مڑہ ہائے دراز کا

حسرت موہانی تو شعر کو آسان سمجھ کر چھوڑ گئے تاہم شارجہ
کے یہاں مطالب کی رنگا رنگی موجود ہے ۔ شعر میں اختلاف ”نظر ہائے
تیز تیز“ اور ”مڑہ ہائے دراز“ کی ترکیب کی معنویت مرتب کرتے ہوئے
پیدا ہوتا ہے ، لہٰذا دگھ کا تعلق اگر عاشق سے قائم کیا جائے تو مفہوم
اور ہوگا اور اگر مڑہ کیا جائے تو مختلف ۔ پہلی ترکیب میں معانی
کا تنوع ملاحظہ ہو ۔

”نظر ہائے تیز“

صبا : جلد جامد ہڑے والی نکلیں ۔ بے خود : لطف و عنایت کی نکلیں ۔
سعید : خشم آلود نکلیں ۔ عنایت : سرخوش : کھورنے والی نکلیں ۔
آغا ہاقر : غضب آلود نکلیں ۔ جوش ملسائی : تیز اور گرم نکلیں ۔

”مڑہ ہائے دراز“

صبا : دراز ہلکیں ۔ نطاسی : بے خود : دل میں اتر جانے والی اور
گھر گر لینے والی لینے ہلکیں ۔ عنایت : لمبی ہلکیں ۔ سرخوش : تہی ہوئی
ہلکیں ۔ جوش ملسائی : لمبی لمبی گھر گر لینے والی ہلکیں ۔ آغا ہاقر :
لمبی لمبی ہلکیں ۔

الفاظ و تراکیب کی مندرجہ بالا تشریحات و تعبیرات کو دیکھ کر
یہ خیال آتا ہے کہ اگر غالب نے کہا تھا کہ

کنجینہ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب میرے اشعار میں آوے

تو سچ ہی کہا تھا اور ایسے ہی مقامات ہیں جہاں قاری متہ دیکھتا
رہ جاتا ہے اور سوچتا ہے کہ جاؤں کدھر کو میں ۔ بہر حال تشریحات
ملاحظہ ہوں ۔

شلم طباطبائی نے شعر میں صرف کلمہ (ہائے) کی وضاحت کرتے

ہوئے لکھا کہ

”اس شعر میں (ہائے) یا تو علامت جمع و اضافت ہے یا کلمہ تاسف ہے ۔ دونوں صورتیں صحیح ہیں“۔

اس کے جواب میں مولانا عبدالباری آسی لکھتے ہیں :

”ہائے علامت جمع ہے اور بطور کلمہ تاسف بالکل غلط ہے“۔

ہمارے خیال میں مولانا آسی کی رائے درست ہے اور نظم طباطبائی سے واقعی غلطی ہوئی دراصل ان کو ہائے کے صوتی تاثر سے یہ دھوکا ہوا لیکن ہائے کے صوتی اثر کا جہاں کوئی قرینہ نہیں ، اس کے باوجود بعض نظم طباطبائی کے دفاع میں ان کے مقالہ نگار ڈاکٹر اشرف رفیع نے لکھا :

”ہائے کا صوتی ابلاغ مسام ہے گو غالب کے ہیش نظر نہ رہا ہو“۔

اگر غالب کے ہیش نظر نہیں رہا اور شعر سے متعلق نہیں تو پھر اس دفاع کی گھا حشیت رہ جاتی ہے

جہاں تک شعر کے ، معنی کا تعلق ہے او نظر ہائے تیز تیز سے سہا کا جلد جلد پڑنے والی نگاہیں اور بے خود دہلوی کا لطف و عنایت کی نگاہیں مفہوم لینا درست نہیں کیونکہ تیز تیز نگاہیں غصے کی تو ہو سکتی ہیں محبت کی نہیں ۔ اسی طرح بے خود دہلوی اور ان کے تتبع میں معبد آسی ، عنایت اللہ ، سرخوش اور جوش ملسمانی نے ”رشد“ کے پہلو کو اٹھارہ ہے جو اوجوہ محل نظر ہے ۔ جوش ملسمانی کی شرح ملاحظہ ہو :

”اے دوست غیر ہر تیری محبت کی تیز اور گرم نگاہیں پڑ رہی ہیں اور تیری لمبی لمبی دل میں گھر کر لیجے والی ہلکیں جھمے رشک و حسد سے آزرده گر رہی ہیں ۔ ایک طرف تیری عنایت و نوازش کا منظر ہے اور ایک طرف رشک و حسد کی تکلیف اور دل آزاری کا“۔

۱ - شرح دیوان غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۰ ۔

۲ - مکمل شرح دیوان غالب ، آسی ، ص ۲۵ ۔

۳ - نظم طباطبائی ، ڈاکٹر اشرف رفیع ، ص ۲۵ ۔

۴ - دیوان مع شرح ، جوش ملسمانی ، ص ۶۴ ۔

یہ عجیب بات ہے کہ مندرجہ بالا شارحین رشک کی وجہ محبوب کی محبت بھری لگاؤوں کو قرار دیتے ہیں جو ولیم ہر ہڑ رہی ہیں۔ جب کہ دوسری طرف سعید الدین اور آغا باقر نے بھی رشک ہی کے پہلو کو ابھارا ہے لیکن یہ رشک غصے کی لگاؤوں کا نتیجہ ہے۔ سعید الدین لکھتے ہیں :

”تو غیر کی طرف تیز تیز (خشم آلود) لگاؤں سے دیکھ رہا ہے۔ مگر ہم اس سے بھی محروم ہیں۔ یعنی عاشق الزار رشک اپنے معشوق کا رقیب کی طرف دیکھتا ہے گوارا نہیں کرتا بلکہ یہی چاہتا ہے کہ وہ جو کچھ کرے، خواہ وہ غصہ ہی کیوں نہ ہو، صبر اسی کے ساتھ کرے۔ کسی طریقہ سے بھی غیر کی مداخلت پسند نہیں کرتا“۔

ہمارے خیال میں سعید اور باقر کی شرح اس لیے بہتر ہے کہ محبت میں رشک سے زیادہ غصے اور حسد کا پہلو شامل ہو جاتا ہے۔

اس شعر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ بعض شارحین نے دکھ کا تعلق مڑے سے قائم کیا ہے اور لکھا ہے کہ ”تیری مڑگان کو ہنر میں چھوڑنے سے دکھ پہنچنا ہوگا“۔ جب کہ دوسری طرف شارحین نے دکھ یا مرجع دل شاعر قرار دیا ہے اور یہ شرح کی ہے :

”تو غضب آلود طروں سے غیر کو دیکھتا ہے اور مجھے تکلیف ہوتی ہے کہ تیری مڑے ہائے دراز کا غیر ہر کچھ اثر نہیں ہوتا۔ اس طرح دیکھنے سے تیری مڑگان در رگو مفت میں تکلیف ہوتی ہے اور اس تکلیف سے میرا دل کڑھتا ہے، مطلب یہ کہ خشم آلود لگاؤوں سے بھی تو مجھ کو دیکھ“۔

ہمارے خیال میں یہ شرح اس لحاظ سے زیادہ بہتر ہے کیونکہ دکھ ہمیشہ دل میں پیدا ہوتا ہے اور دل عاشق تو دکھ کا مرکز ہوتا ہے، نہایت عمدہ طریقہ سے شارح نے ہلکوں کو بھی دکھ کا مرجع قرار

۱۔ مطالب الغالب - سعید الدین احمد، ص ۶۵۔

۲۔ مطالب الغالب، مولانا سہا، ص ۲۸۔

۳۔ بیان الغالب، آغا محمد باقر، ص ۶۰۔

دے دیا ہے۔ لیکن اس شرح کے یہ الفاظ کہ ”تیری مڑہ ہائے دراز کا غیر ہر گچھ اثر نہیں ہوتا“ شاید زیادہ مناسب نہیں، اس لیے کہ اردو شاعری کی روایت میں غیر تو ہوں بھی محبت کا دم بھرتا ہے اور پھر جب محبوب اس کی جانب دیکھے اور مڑہ ہائے دراز سے دیکھے، چاہے محبت سے دیکھے یا غصے سے، اس کا اثر نہ ہونا محال ہے اور چونکہ اثر و تاثیر لگا۔ محبوب مسلم ہے اور یہی باعث ہے دکھ کا۔ یعنی تو جو رقیب کی جانب غصے سے دیکھ رہا ہے تو مجھے اس بات کا دکھ ہو رہا ہے کہ تیری لمبی لمبی ہلکیں رقیب کے دل میں اتر جائیں گی اور اس کو اسیر محبت کر لیں گی اور اس طرح یہ غصہ بعد میں محبت کی شکل اختیار کر لے گا (بلکہ یہ غصہ بھی محبت کی ایک شکل ہی ہے)۔

ہے خیال حسن میں حسن عمل کا سا خیال
خلد کا اک در ہے میری گور کے اندر گھلا

شارحین کے ایک گروہ کا خیال ہے کہ خیال حسن سے مراد محبوب حقیقی کا تصور ہے، جب کہ دوسرا گروہ اس کے مجازی پہلو کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے معشوق مجازی کو مقصود شعر قرار دیتا ہے۔ لفظ طہاطبائی، حسرت موہانی، مولانا سہا، عبدالباری آسی، باقر اور سرخوش شعر میں مجازی رنگ دیکھتے ہیں جب کہ دوسری جانب بے خود دہلوی، سعید اور عنایت نے اس کے حقیقی پہلو کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے۔ بے خود دہلوی رقم طراز ہیں:

”معشوق حقیقی کے تصور کامل نے مجھ کو عبادت کا سا کام دیا ہے اور اسی کے ذریعے سے میری بخشش ہو گئی ہے۔ بخشش کا لازمی نتیجہ ہے کہ جنت کا دروازہ قبر میں کھول دیا جائے“۔

بے خود دہلوی کی شرح ہی درست ہے البتہ سعید نے یہ وضاحت بھی اچھی کی ہے کہ

”میں توحید کا معتمد ہوں گو زندگی میں حسن عمل سے بے بہرہ رہا،

اس وجہ سے قبر میں وہ برکات حاصل ہیں جو صرف ان روحوں کو حاصل ہوتی ہیں ، جنہوں نے دنیا میں نیک کام کیے ہیں ۔“

معبد کے اس بیان میں ”توحید“ کا لفظ بہر حال ایک اجنبی لفظ کی حیثیت رکھتا ہے کہونکہ وحدت الوجود کے لائین حسن اور وجود کے الفاظ استعمال کرتے ہیں اور یہاں حسن سے مراد ذات باری تعالیٰ ہے لیکن مضموناً پہلو ہے ، نہ کہ مذہبی پہلو ہے ۔

مرخوش نے خاص طور پر شعر کی وضاحت کرنے کی بہت کوشش کی ہے اور شعر کو مجازی رنگ میں لیا ہے لیکن وہ تفہیم شعر سے نہ صرف لاصر رہے بلکہ ان کے الدار بیان میں بھی وضاحت اور سلاست بیان نہیں :

”اس معشوق کے عشق میں مجھے بھی اعمال صالح (عبادات و پابندی احکام وغیرہ) کا ما خیال صالح دامن گیر ہے ، یعنی یہ کہ اس کی (مجازی معشوق کی) متابعت کروں تو مجھے بہشت ملے گی ۔ چنانچہ وہ مجھے حاصل ہوا۔۔۔“

کہاں غالب کا یہ خیال کہ حسن عمل برابر ہے ، خیال حسن کے اور کہاں مرخوش کا یہ کہنا کہ اعمال صالح کا خیال دامن گیر ہوا اور پھر مجازی معشوق کی متابعت کرنے کی تو انہوں نے خوب کہی کہ شعر سے جس کا دور کا تعلق بھی نہیں ۔ نظم طباطبائی کا یہ کہنا بھی درست ہے کہ

”تصور چہرہ معشوق سے قبر میں باغ بہشت دکھائی دے رہا ہے ۔ اس لیے کہ اس کے چہرہ میں باغ کی سی رنگینی ہے۔۔۔“

یہ نظم طباطبائی نے خلد کا گور میں در کھلنے کی بجائے محبوب کے چہرہ کو باغ کی سی رنگینی سے مدو کر کے کوہا اس کو خلد یا بہشت قرار دے دیا جو درست ہے ۔

عبدالباری آسی نے ایک مفہوم نو متقدمین والا ہی تحریر کیا ہے

۱ - مطالبہ غالب ، معید الدین ، ص ۶۷ ۔

۲ - عقائے معانی ، مرخوش ، ص ۳۲ ۔

۳ - شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۱ ۔

اور دوسرے میں انہوں نے جدت پیدا کرنے کی لاکام صہی کی ہے ۔
مفہوم کا شعر سے کوئی تعلق سرے سے موجود نہیں ملاحظہ ہو :

”میں عشق کی بدولت دنیا کے جھگڑوں سے علیحدہ رہا اور ہمیشہ
ظلم و ستم سہتا رہا ۔ اب مرنے کے بعد بھی وہی خیال ہے تو انہیں
وجوہات سے خیال حسن ، حسن عمل بن گیا اور اسی کا یہ بدل ہے “
دلہا کے جھگڑوں سے علیحدہ رہنا ، اس بات کا شعر سے کوئی تعلق
نہیں اور مزید یہ کہ ظلم و ستم سہتا ، ایک ایسا اضافہ ہے جس کا سرے
سے کوئی قرینہ نہیں ، محض جدت پیدا کرنے کی کوشش میں ایسی ہی
تشریحات ظاہر ہوں گی ۔

دوسرے شارحین نے بھی انہیں دو مفہم کو اپنے اپنے الداز میں
بہاں کیا ہے ۔ خیال چونکہ ایک مذہبی عقیدہ کے ۔ اس منظر سے ابھرتا ہے
کہ ایک اہل کرنے والوں کی گور میں بہشت کی ایک گھڑکی گھول دی
جائے گی اور مزید یہ کہ حسن کو بغیر کسی تعلق کے حسن حقیقی کے
معنی میں غالب نے استعمال بھی کیا ہے کہ

دہر جز جاوہ پکتانی معشوق نہیں
ہم کہاں ہونے اگر حسن نہ ہوتا خود ہیں

نو اس کے پیش نظر اگر کہا جائے کہ شعر میں خیال حسن سے مراد
حسن حقیقی ہے تو درست ہوگا ۔ اس لیے خود ، سہید اور عنایت کی
شروح ، لائل ترجیح ہیں اور شعر کے اس پس منظر میں صحیح ہیں :

منہ نہ کھلنے پر وہ عالم ہے کہ دیکھا ہی نہیں
زلف سے بڑھ کر لقب اس شوخ کے منہ پر گھلا

حسرت نے شعر کو آسان سمجھ کر بغیر شرح دہنے دیا ، جب کہ
سہا نے محو شعر ہی غزل میں شامل نہ کیا ، لطم طباطبائی نے ردیف کے
عہدہ استعمال پر رائے دے کر کہ ”اس شعر میں (گھلنا) زبیب دہنے کے
معنی پر ہے ، دیکھو ردیف میں جدت کرنے سے شعر میں گہا حسن ہو جاتا

ہے۔“

شعر کی مزید تشریح نہ کی اور یہ ان کی عام عادت بھی ہے کہ اعتراض یا تعریف پر دو صورتوں میں اکثر وہ شرح کرنا بھول جاتے ہیں اور یہ صورت حال ہے کہ یہاں بھی شارحین کے درمیان اختلاف فکر نمایاں ہے : بے خود دہلوی اور ان کے تتبع میں سرخوش اور عنایت اللہ نے اس شعر کو عشق حقیقی کا رنگ دیا ہے جب کہ معبد اور باقر کا خیال اس کے برعکس ہے ۔ بے خود دہلوی لکھتے ہیں :

”اس شعر کا یہ ٹکڑا ”کہ دیکھا ہی نہیں“ مرزا غالب کا حصہ ہے ۔ معشوق حقیقی کا حسن دلفویب کس نے دیکھا ہے — باوجود اس قدر پردوں کے جو ظہور تہلیات قلب عشاق پر ہو رہا ہے وہ ایسا ہے کہ اس کی صفت بیان ہی نہیں ہو سکتی ، قاعدہ ہے سما زلفیں گورے اور خوبصورت چہرے ہر بے التہا اہلی معلوم ہوتی ہیں۔۔۔ مرزا صاحب نے زمانہ قدیم کے موافق نقاب کو مذکر ہالدا ہے ۔ اب دلی والے بالاتفاق نقاب کو مؤنث ہالداہتے ہیں۔“

قطع نظر اس اس کے کہ مسہ ، زلف ، نقاب اور شوخ جیسے واضح الفاظ کی موجودگی میں یہ بات کہاں تک درست ہے کہ یہاں محبوب سے مراد محبوب حقیقی لیا جائے اور پھر یہ شرح درست قرار پائے گی بھی یا نہیں ۔ مولانا بے خود کو مغالطہ منہ نہ گھنائے سے ہوا اور اس کا مفہوم انہوں نے یہ لیا کہ معشوق حقیقی کو کس نے دیکھا ہے ، درست نہیں ۔ کیونکہ منہ نہ گھنائے سے نہ دیکھا مرا۔ اہی لیا جانے تو نقاب کا حسین لگا ، کس معنی میں ۔ اگر کہا جائے کہ پردوں میں ذات واجب ہے پھر بھی زلف و شوخ کے الفاظ اور خاص طور پر زلف اپنی وضاحت چاہتی ہے ، جب کہ اس کے ساتھ گورے مکھڑے کا تلامذہ بھی موجود ہے ۔ ہمارے حیا میں بے خود اور ان کے تتبع میں جن شارحین نے شعر کا روح حقیقت کی جانب موڑنے کی کوشش کی ہے ، غلطی کی ہے اور اس حوالہ سے شرح درست قرار نہیں دی جا سکتی ۔

۱ ۔ شرح دیوان اردوئے غالب ، نظم طباطبائی ، ص ۲۱-۲۲ ۔

۲ ۔ شرح دیوان غالب ، بے خود دہلوی ، ص ۲۱ ، ۲۲ ۔

سرخوش گو بھی یہی مغالطہ ہوا اور الہوں نے محسوس بھی کیا لیکن تاویل کے پھندے سے لہ لکل سکے ۔

”یہاں شوخ کا جملہ بظاہر معشوق مجازی سے خطاب کرنا ہے لیکن دراصل وہ معشوق حقیقی ہے کہ باوجود درپردہ ہونے کے آشکار ہو رہا ہے۔“

لیکن کیسے آشکار ہو رہا ہے اور یہ خاص طور پر نقاب میں حسن کا اضافہ کیوں اور کیسے ؟ یہ سارے سوالات دراصل معشوق حقیقی کے رنگ کی شرح کرتے ہوئے جواب طلب رہتے ہیں ۔ اس شعر کی درست شرح مجازی رنگ میں ممکن ہے اور آغا باقر کی یہ شرح نہایت عمدہ ہے ۔

”گورے گورے چہرے ہر کالی کالی زلفیں بہت بھلی معلوم ہوتی ہیں ، لیکن غالب اپنے محبوب کی تعریف اس طرح کرتے ہیں کہ باوجود چہرے ہر لالہ ہونے کے اس کے حسن کا وہ عالم ہے کہ ہم نے کبھی دیکھا ہی نہیں ، سبحان اللہ ، اس شوخ چہرے ہر نقاب زلفوں سے بھی زیادہ خوبصورت ، معلوم ہوتی ہے۔“

یہاں شاید یہی وضاحت اور ضروری تھی کہ نقاب میں حسن کے اضافہ کی کیا وجہ تھی ؟ ہمارے خیال میں نقاب میں حسن کا پوشیدہ ہو جانا اور چہن چہن کر آنا خوبصورتی میں اضافہ کا باعث ہے جس سے تجسس کو تحریک ملتی ہے ۔ رکاوٹ کا احساس بھی خوبصورتی کے اضافہ کا باعث ہو سکتا ہے ، کیونکہ ذرا کوشش سے دیکھا جائے گا ۔

اب میں ہوں اور ماتم یک شہر آرزو

توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

شارحین کے یہاں مراج اور اند ز فکر کے باعث شرح میں اختلاف نمایاں ہے نظم طباطبائی کہتے ہیں :

”قاعدہ ہے کہ آئینہ میں ایک ہی عکس دکھائی دیتا ہے لیکن جب اسے توڑ ڈالو تو ہر ٹکڑے میں وہی پورا عکس معلوم ہونے

۱ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۴۳ ۔

۲ ۔ بیان غالب ۔ آغا باقر ، ص ۶۵ ۔

لگتا ہے ، اور یہاں ہر ہر عکس گو دیکھ کر ایک ایک آرزو کا خون ہوتا ہے ، غرضیکہ جس آئینہ میں معشوق کے عکس و تمثال کا جلوہ تھا اس کے ٹوٹنے سے ایک شہر آرزو کا خون ہو گیا۔“

لظم طباطبائی کی شرح میں غلطی یہ ہے کہ پہلے الہوں نے آئینہ کو توڑا ، پھر ہر ٹکڑے میں ایک ایک پورا عکس دیکھا اور پھر ایک ایک آرزو کے خون کی خبر دی ۔ یہ تاویل کا لمبا چوڑا سلسلہ دراصل ان کو ماتم یک شہر آرزو اور تمثال دار کی تراکیب کی وجہ سے چلاٹا پڑا ۔ حالانکہ اس کی کوئی ضرورت نہ تھی ۔ جبکہ صورت حال یہ ہے کہ آئینہ سے مراد یہاں دل ہے اور اس طرف لظم طباطبائی کی توجہ ہی نہیں گئی ۔ اور اگر جاتی تو پھر ان کو آئینہ کے ہر ٹکڑے میں پورا عکس دیکھنے اور ہر ٹکڑے کے حوالہ سے ایک آرزو کا خون کرنے کی ضرورت محسوس نہ ہوتی ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ حسرت نے جب اس تعلق کو سمجھا تو نہایت عمدہ شرح کی ہے ۔

”آئینے سے یہاں آئینہ“ دل اور ایک شہر سے ہجوم تمنا مراد ہے ۔
یعنی تو نے دل شکنی کر کے ہزاروں کا خون گر ڈالا۔“

شعر کا یہی مفہوم درست ہے البتہ وضاحت کی مزید ضرورت محسوس ہوتی ہے ، بہر حال اس مفہوم سے صفا ، باقر ، سرخوش اور عنایت اللہ نے اتفاق کیا ہے اور اپنے الفاظ میں اسی مطلب کو ادا کیا ہے ۔ البتہ بے خود دہاوی پوری طرح شعر کو سمجھنے سے قاصر رہے اور یہ لکھ گئے کہ

”تو نے آئینہ اس حالت میں توڑا۔“ تو اس میں اپنا منہ دیکھ رہا تھا اور تیرا عکس اس میں نظر آ رہا تھا ، تو آئینہ میں اپنا تمثالی تھا اور میں یہ موقع غنیمت سمجھ کر تجھے دیکھ رہا تھا ، یعنی میرے دل میں سینکڑوں آرزوئیں ، تمنائیں ، لاکھوں خواہشیں جوش

مار رہی تھیں ، تیرے محرو و حسن نے یہ گوارا نہ کیا کہ تو اپنا
 دل آئینہ میں دیکھتا ، تو نے آئینہ توڑ ڈالا ، اور اس کے ٹوٹ جانے
 سے میری تمام آرزوئیں خاک میں مل گئیں ، گویا آرزوؤں کا ایک
 شہر تیرے آئینہ توڑ ڈالنے سے برباد ہو گیا۔“

بے خود دہلوی نے شرح میں بے شمار اضافی خیالات داخل کر دیے
 ہیں جن کا شعر کے لفظوں اور خیالات سے کوئی تعلق نہیں مثلاً آئینہ منہ
 دیکھتے ہوئے توڑ دینا ، خود منہ دیکھنے کا تصور ہی یہاں اجنبی ہے ، پھر
 عکس کا نظر آنا اور یہ عجیب و غریب بات کہ میں تجھے دیکھ رہا تھا۔
 مزید یہ کہ محبوب کو اپنا ثانی ، دیکھنا گوارا نہ تھا اور پھر اس آئینہ
 کو توڑا جس میں محبوب عکس دیکھ رہا تھا جس سے غلط مفہوم ہے ۔
 یہاں آئینہ دل مراد ہے اور دل کے ٹوٹ جانے سے تمناؤں کا خون ہوتا
 مراد ہے اور گناہاں بے خود کی بے حرو یا تاویلات ، حسرت سہانی کی
 سیدھی مادی تشریح شاید ان کے پیش نظر نہ رہی ہو کی ۔ تبھی یہ الدال
 اختیار کیا ہے ۔ بے خود کی طرح سعید الدین کا یہ کہنا بھی شعر کے مفہوم
 میں بے جا قطعیت پیدا کرتا ہے کہ

”جس میں کہ تیری تصویر تھی ، توڑ ڈالا۔“

ظاہر ہے صرف محبوب کی تصویر ہو تو پھر ہزاروں آرزوؤں کا خون
 نہیں ہو گا ۔ تیری تصویر کہہ کر ایک شہر آرزو کی کوئی تاویل کرنی
 پڑے گی ، جو درست نہیں ، آخر میں باقر کی شرح ملاحظہ ہو :

”تو نے میرے دل کے آبدار آئینے کو توڑ ڈالا ۔ اس میں تو آرزوؤں
 کا ایک شہر آباد تھا تو نے اسے توڑ کر میری ہزاروں آرزوؤں کا خون
 گردش اس آئینے میں ہوں اور ایک شہر آرزو یعنی تمثال دار کی
 بربادی کا ماتم ہے۔“ یہی درست شرح ہے ۔

۱ ۔ شرح دیوان غالب ، بے خود دہلوی ، ص ۲۶ ۔

۲ ۔ مطالب غالب ، سعید الدین ، ص ۳۷ ۔

۳ ۔ بیان غالب ، آغا باقر ، ص ۴۷ ۔

وائے دیوانگی شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا آدھر اور آپ ہی حیران ہونا

بعض اوقات جب کسی وجہ سے کسی شعر کی تفہیم میں کسی شارح کے یہاں رکاوٹ پیدا ہوتی ہے اور وہ مبدیٰ راہ سے ہٹے جاتا ہے تو پھر تقلیدی روش کے زیر اثر اس کے اثرات دور تک چلتے ہیں۔ اس شعر کے ضمن میں نظم طباطبائی گو لفظ ”دم“ سے مغالطہ ہوا کہ انہوں نے دم بمعنی ”سائس“ لیا اور تشریح کر دی :

”ہر دم یعنی ہر مرتبہ سائس لینے میں اس مبداء حیات وجود کی طرف دوڑنا ہوں اور اپنی نارسائی سے حیران ہو کر رہ جاتا ہوں۔“

یہ تشریح دم بمعنی سائس لینے سے پیدا ہوئی جب کہ یہاں دم بمعنی ہر لمحہ ہے۔ چنانچہ یہ تشریح بالکل غلط ہے، کیونکہ ہر دم سائس لیتے اور مبداء حیات وجود کے قریب ہونے کا کوئی ہلکا سا اشارہ بھی شعر میں موجود نہیں۔

اسی شرح کے اثرات سے خود دہلوی پر ہونے جس کے تحت الہوں نے شعر کو حقیقی رنگ میں، زید گہرا گر دیا، جو درست نہیں :

”دیوانگی“ شوق بھی کثرتِ شوق نے مجھ کو ایسا خود رفتہ بنا دیا ہے کہ میں بار بار معشوقِ حقیقی کا مشتاقِ حال ہو کر اپنی خودی سے گذر جاتا ہوں اور نرسائی کی وجہ سے حیران ہو کر سوچتا رہ جاتا ہوں کہ میں کہاں اور اس کا دیدار کہاں؟“

ایک تو دیوانگی“ شوق کا مطلب محبت اور عشق کا جیوں لینا چاہیئے اور دوسرا خودی سے گذرنے اور پھر بھی معشوقِ حقیقی تک رسائی نہ ہونا، سمجھ میں نہیں آتا۔ ظاہر ہے کہ ”فت“ کے بعد وصل ضروری ہے۔

فنا رحیم کا دورا کروہ جس میں سہا، حمید، ہمار، آسی، سرخوش اور جوش سا۔ ہاں شامیں ہیں، شعر کو بھاری رنگ تک محدود رکھتے ہیں

۱۔ شرح دیوانِ اردو نے غالب، نظم طباطبائی، ص ۲۶۔

۲۔ شرح دیوانِ غالب، بے خود دہلوی، ص ۲۸۔

اور یہی شعر کا اصل موقع و محل بھی ہے۔ لیکن یہاں بھی شارحین کے یہاں اختلاف ہے، مثلاً سہا کا خیال ہے کہ

”ہار ہار محبوب کے سامنے جاتا ہوں اور ہر ہار گرشہ حسن دیکھ کر خود فراموش اور بے خبر ہو جاتا ہوں، یعنی عالمِ حیرت میں نہ شوقِ نظارہ ہوتا ہوتا ہے اور نہ عرضِ حال کے ہوش و حواس باقی رہتے ہیں۔“

سہا کا خیال ہے کہ

”ہار ہار ”محبوب“ کے سامنے جاتا ہوں، یہ خیال درست نہیں کہوں کہ ”ادھر جانا“ میں یہ مفہوم نہیں مل سکتا۔“
اسی طرح باقر نے بھی یہی لکھا ہے کہ
”ہار ہار تیری طرف جانا ہوں۔“

یہاں بھی تیری طرف کی بجائے کوچہ محبوب کی طرف چاہیئے تھا ہمارے خیال میں اس کی صحیح شرح سعید اور سرخوش نے کی ہے اور عنایت اللہ کی شرح بھی کسی حد تک درست ہے۔ سعید اور سرخوش نے وضاحت کی ہے کہ ”ادھر جانا سے مراد ”کوچہ محبوب“ ہے اور یہی بات درست بھی ہے، سعید کے الفاظ ہیں :

”مجھ کو اپنی دیوالگی شوق (جنونِ عشق) پر افسوس آتا ہے کہ اس کے تقاضا سے میں گھڑی گھڑی معشوق کے کوچہ کی طرف جاتا ہوں اور (لارمائی کی وجہ سے) حیران ہو کر چلا آتا ہوں۔“

سرخوش اور عنایت اللہ نے مزید لکھا ہے کہ

”جنونی آدمی جو کچھ کرتا ہے کسی سے مشورہ کر کے نہیں

۱۔ مطالب الغالب، سہا، ص ۳۸۔

۲۔ بیانِ غالب باقر، ص ۷۸۔

۳۔ مطالبِ غالب، سعید الدین، ص ۷۵۔

گرتا اس لیے وہ آپ ہی گرتا دھرتا اور بعد میں خود ہی ہشیان ہو جاتا ہے^۱۔

اور عنایت اللہ کا یہ کہنا : ”وفور اشتیاق سے آدمی از خود رفتہ ہو جاتا ہے“ اور اسی کا یہ خوبصورت جملہ کہ ”یعنی یہ شوق تھا ، یعنی جنوں تھا کہ تیرے کوچے میں ہزار ہا کٹے اور ہزار ہا آئے“۔

حیرانگی کی وجہ شراحین نے لارسانی لکھی ہے لیکن یہاں اتنی وضاحت اور چاہیئے کہ دیوانگی یا جنوں کی حالت میں جیسا کہ سرخوش نے اشارہ کیا ہے ، انسان جو فعل کرتا ہے اس کا شعور اسے نہیں ہوتا چنانچہ بے شعوری کی حالت میں اگر ایک فعل سرزد ہو اور پھر شعور کی حالت میں جب اس کا احساس ہو تو لازماً حیرت پیدا ہوگی ۔ کوچہ محبوب میں جانا ایک عیث فعل ان کہا ہے لیکن دیوانگی شوق میں یہ فعل کیا جاتا ہے ، لیکن جب وہاں جا کر ہوش آتا ہے تو اپنے اس فعل پر حیرت ہوتی ہے ۔

سب خار شوق ساقی رستخیز الدازہ تھا
تا محیط ہادہ ، صورت خالہ خممازہ تھا

یہ شعر غالب کے ان اشعار میں سے ایک ہے جن کو شراحین نے مہمن و بے معنی اور بدنام زمانہ شعر کہا ہے لیکن عجیب بات ہے کہ انظم طباطبائی جو غالب پر اعتراض کرنے کا موقع تلاش کرتے ہیں ، شعر کے محاسن و معائب کے بارے میں خاموش ہیں ۔ شاید اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ وہ شعر کے مفہوم ہی کو نہ سمجھ سکے اور شرح غلط لکھی :

-
- ۱ ۔ عنقائے معانی ، سرخوش ، ص ۴۲ ۔
 - ۲ ۔ الہامات غالب ، عنایت اللہ ، ص ۷۰ ۔
 - ۳ ۔ مکمل شرح دیوانہ غالب ، عہد الباری آبی ۔

”گھتا ہے یہاں سے درہائے بادہ تک میرے خمیازہ کا صورت خانہ بنا ہوا تھا، یعنی میں نے خمار میں اسی لمبی لمبی انگڑائیاں این جن کی درازی محیط بادہ تک پہنچی۔ غرض مصنف کی یہ ہے کہ انگڑائیاں لہنے میں جو ہاتھ پاؤں پھلتے تھے وہ گویا شراب کو ڈھولتے تھے“۔

محیط بادہ سے درہائے بادہ مفہوم لینا درست نہیں، یہاں خطر شراب مقصود ہے، چنانچہ اسی غلطی کے نتیجہ کے طور پر لطم طباطبائی نے انگڑائیاں کی درازی درہائے بادہ تک پہنچا دی اور شراب ڈھولنا مفہوم لیا جو درست نہیں۔ آئی نے بھی لطم میں کی تقلید کی اور شروع درست نہیں لکھی اور جوش ملیحیہ پر بھی اس غلط شرح کے اثرات نمایاں ہیں، جس کی وجہ سے وہ یہ لکھنے پر مجبور ہوئے ہیں کہ

”میری انگڑائیاں درہائے شراب تک پہنچی ہوئی تھیں اور اس دریا کو اپنی آغوش میں گھونچ لینے کی کوشش کر رہی تھیں“۔

اس شعر کی بہتر شرح حسرت موہانی نے کی ہے اور پھر ان کے تتبع میں سہا، بے خود، لطامی، سعید، بالر اور سرخوش نے تقریباً اسی مفہوم کو اپنے الفاظ میں دہرایا ہے۔ حسرت کی شرح ملاحظہ ہو:

”شوقِ ساقی کے خمار میں گچھ اس ایامت کا جوش تھا کہ میرے خانے کی ارشے یہاں تک کہ شراب بھی خمیازہ گئی ہو رہی تھی اور اس طرح ہر ایک صورت خانہ خمیازہ کی کیفیت پیش نظر ہو گئی تھی، مضمون یہ ہے کہ ساقی کی آمد کی ہر شے منتظر تھی“۔

حسرت موہانی کا یہ مفہوم کہ ہر شے ساقی کی آمد کی منتظر تھی درست ہے لیکن انہوں نے لفظ خمار کی وضاحت نہیں کی۔ کیونکہ اگر اس کی وضاحت نہ ہو تو پھر ان کی بیان کردہ شرح درست نہیں رہتی۔

۱۔ شرح دیوانِ غالب، لطم طباطبائی، ص ۲۷۔

۲۔ دیوان مع شرح، جوش ملیحیہ، ص ۷۷۔

۳۔ دیوان مع شرح، حسرت موہانی، ص ۱۸۔

لفظی بدادونی نے بھی شرح میں اس لفظ نظر کو واضح نہیں کیا بلکہ چھوڑ گئے ہیں یہی صورت حال سہا کی ہے البتہ سہا نے محیط (بادہ) اور خمیازہ (انکڑائی) میں تشبیہ کی طرف اشارہ کیا ہے جو درست ہے۔ دوسری بات بے خود نے لکھی ہے کہ

”انکڑائی میں ہاتھ بلند ہو کر آہس میں مل جاتے ہیں اور یہی شکل رستخیز کی ہے۔ شراب میں جوش آ جانے کو انکڑائی سے تشبیہ دی ہے“۔

بے خود نے رستخیز سے چیزوں کا بلند ہونا مراد لیا ہے اور اس لیے انکڑائی کو رستخیز کہا ہے۔ حالانکہ انکڑائی میں حسن کی جو نمائش ہے اس میں رستخیز کا انداز زیادہ ہے اسی طرح شراب کے جوش کو انکڑائی سے تشبیہ نہیں، بلکہ محیط اور خمیازہ سے تشبیہ دی ہے جو سہا نے لکھا ہے۔ البتہ بے خود دہلوی کو اس لحاظ سے دوسرے شارحین پر فوقیت ہے کہ انہوں نے خیار کی وضاحت درست کرنے ہوئے لکھا ہے :

”خیار لشد کے انداز کی حالت کو کہتے ہیں“۔

سعید الدین احمد نے شعر کا دوسرا مفہوم ساقی سے خطاب کر کے لینے کی کوشش کی ہے کہ

”ساقی کو مخاطب ابھی کہہ سکتے ہیں یعنی شب خیار شوق اسے ساقی رستخیز الدازہ تھا“۔

لیکن ہمارے خیال میں خطاب درست نہیں کیونکہ اصل مفہوم کے الٹ ہے کہ انکڑائیاں اور رستخیز کی کیفیت اور شوق کا وفور نتیجہ ہے ساقی کی عدم موجودگی کا۔

دراصل اگر دیکھا جائے تو اس شعر میں لفظ خیار اور خمیازہ کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ خیار کو شارحین نے لشد کے معنی میں لیا ہے لیکن یہ

۱۔ شرح دیوان غالب، بے خود دہلوی، ص ۳۰۔

۲۔ شرح دیوان غالب، بے خود دہلوی، ص ۳۰۔

۳۔ مطالب غالب، سعید الدین، ص ۷۷۔

درست نہیں کیونکہ اگر خار بمعنی نشہ ہو تو پھر الگڑائیوں کا وجود محال ہے اور صورت خالہ* خمیازہ کا تصور بھی درست نہیں جبکہ عام شارحین نے خار بمعنی نشہ بھی لیا ہے اور صورت خالہ* خمیازہ کی تشریح بھی الگڑائیوں کا تصور خالہ کی ہے ۔ یہ شرح درست نہیں ۔

ہمارے خیال میں شعر میں لفظ خار جیسا کہ بے خود دہلوی کے یہاں بھی مذکور ہے ، نشہ اترنے کی کیفیت کے لیے استعمال ہوا ہے اور خود غالب نے بھی ایک خط میں خار بمقابلہ نشہ استعمال کیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ خار کو نشہ اترنے کی کیفیت خیال کرتے ہیں :

” لایعنی کو غالب کی طرف سے خوش لہجہ لاطق کو سلام ۔ گویا خار کی طرف سے نشے کو ، شراب کی طرف سے دریا کو ، اچھڑ کی طرف سے چیز کو اور عدم کی طرف سے وجود کو سلام “۔

چنانچہ میں اس لفظ کا درست مفہوم ہے لیکن ایک اور مغالطہ پھر بھی قائم رہتا ہے کہ شوقِ با محبت کی کیفیت میں وہ اوت ہے جو نشہ میں ہوتی ہے اس صورت میں بھی الگڑائیاں نہیں آنی چاہئیں ۔ کیونکہ الگڑائیاں علامت ہیں بے زاری اور اکتاہٹ کی ، جن کی نفی شاعر نے شوقِ ساق سے کر دی ۔ بہر حال ان سوالات کا جواب شعر میں موجود نہیں اور بھی اس شعر کی وہ اشکال ہیں جن کے پیش نظر شارحین اور ناقدین نے اسے بے معنی اور مبہمل گردانا ہے ۔ تاہم خار بمعنی نشہ اترنے کی حالت اور شوق بمعنی انتظار لیا جائے تو اس ترکیب ’خار شوق‘ کا مفہوم ساق کے انتظار میں نشہ اترنے کی کیفیت ہوگا اور اس طرح شعر کا مطلب یہ ہوگا کہ رات ساق کے انتظار اور آمد میں تاخیر کے باعث نشہ اترنے کی کیفیت کا ساں اپنی انتہا کو چھو رہا تھا یہاں تک کہ (خط) شرابِ محبت سے خالے کی ہر شے الگڑائیاں لے رہی تھی اور یوں سارا سے خالہ الگڑائیوں کا تصور خالہ بنا ہوا تھا ۔ سے خالے کی

تمام اشیا آمدِ ساقی کی منتظر تھیں۔ لکنتہ یہ ہے کہ شراب جس کا وصف ہی نشہ پیدا کرتا ہے وہ بھی آمدِ ساقی میں تاخیر کے باعث بے نشہ ہو رہی تھی (اس واقعہ کے طور پر یہ صحیح ہو یا غلط، لیکن اس مخصوص ماحول اور فضا میں اور پھر خاص طور پر ذہنِ عاشق کے تعلق سے شراب کا بے نشہ ہو جانا بدیہی ہے) غرض اس طرح سے خانے کا مجموعی ماحول ساقی کے نہ آنے اور انتظار کی صعوبت کے باعث انگڑائیوں کا تصویر خالہ تھا۔

زگواۃ حسن دے اے جلوۂ ہینش کہ مہر آسا
چراغِ خانۂ فروزش ہو کاسہ گدائی کا

التہائی خوبصورت شعر ہے تاہم شارحین کا اس امر میں اختلاف ہے کہ کاسہ گدائی کی تشبیہ دل سے ہے یا آنکھوں سے۔ اعظم طباطبائی اور ان کے تتبع میں بے خرد دہاوی اور مولانا مہا اے دل سے استعارہ خیال کرتے ہیں اسی طرح جلوۂ ہینش سے عرفانِ ذات مراد لیتے ہوئے یہ شرح کرتے ہیں :

اعظم طباطبائی : ”کاسہ گدائی دل سے استعارہ ہے کہتے ہیں اے جلوۂ گاہِ ہینش میرے کشکولِ دل کو زکاتِ عرفان دے کر روشن کر دے کہ اس اقبیر کے لیے وہ چراغ ہو جائے اور آفتاب کی طرح سب تارِ جہالت کو دن کر دے۔“

اس کے برعکس مولانا عبدالباری آسی کا خیال ہے کہ

عبدالباری آسی : ”جلوۂ ہینش کو دیکھتے ہوئے خیال پیدا ہوتا ہے کہ کاسہ گدائی کا استعارہ آنکھوں سے کیا گیا ہے۔ جس سے یہ مطلب پیدا ہوتا ہے کہ اے جلوۂ ہینش ! تو میری آنکھوں کو جلوۂ دکھا کر روشن کر دے۔“

- ۱۔ شرح دیوان اردوئے غالب، نظام طباطبائی، ص ۳۵۔
- ۲۔ مکمل شرح دیوانِ غالب، عبدالباری آسی، ص ۵۷۔

قطع نظر اس امر کے کہ کاسۂ گدائی کا استعارہ دل سے ہے یا آنکھوں سے ، عبدالباری آسی کی یہ شرح ہر صورت تشنہ ہے ۔ تاہم بعض فارحین مثلاً صمد الدین احمد اور آغا باقر وغیرہ نے ان مشکلات کو جان بوجھ کر نظر انداز کیا ہے اور شعر کو صرف اس کی لغت تک محدود رکھتے ہوئے شرح کی ہے ۔ جس سے شعر کا ابہام دور نہیں ہوتا ۔ مثلاً باقر کی شرح ملاحظہ ہو :

آغا باقر : ” اے محبوب تو اپنے حسن کی لکات دے تاکہ اس کی تابش سے فقیر (عاشق) کا کاسۂ گدائی ایسا چراغ بن جائے جو سورج کی طرح اس کے گھر کو روشن کر دے “۔

شعر میں ماری پہچیدگی دراصل ترکیب جلوۂ بینش کی پیدا کردہ ہے جس کا مفہوم ہے عقل کو روشن کرنے والا یا بصیرت عطا کرنے والا ۔ ظاہر ہے اس طرح چراغ خالص درویش ، چراغ ہدایت ہی قرار دیا جا سکتا ہے جس سے علم و عرفان کی روشنی پھیل کر جہالت کی تاریکی کو دور کر دے اور ان معنوں میں قرآن حکیم نے بھی آنحضور صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کو ”سراج منیر“ کہا ہے ۔ تاہم شعر کے ماباق و ماباق میں اور پوری لغت شعر کو نگاہ میں رکھتے ہوئے اس کے حقیقی مفہوم کو محض جلوۂ بینش کی ترکیب کے حوالے سے قابل ترجیح نہیں قرار دیا جا سکتا ۔ کیوں کہ شعر کی لغت میں ”حسن“ ، ”مہر“ ، ”چراغ خالص“ اور ”کاسۂ گدائی“ ایسی اشیا ہیں جو حسن بجاہزی سے زیادہ نزدیک ہیں ۔ گھر کی تاریکی آفتاب کی طرح روشن چہرے والے محبوب کی موجودگی ہی میں دور ہو سکتی ہے ، حسن بجاہزی کو اسی تعلق سے غالب نے مندرجہ ذیل شعر میں مہر سے تشبیہ دی ہے :

حسن مہ گرجد بہ ہنگام گہاں اچھا ہے
اس سے مہرا مہ خورشید جہاں اچھا ہے

حقیقت یہ ہے کہ شعر اسی دورے مفہوم میں نہ صرف واقفیت کا حامل ہے بلکہ نہایت اثر انگیز اور حدِ تعریف سے باہر ہے*۔

* (میرا خیال یہ ہے کہ شعر میں خطاب اللہ تعالیٰ سے ہے ، تاہم اس سے اپنے حسن کی زکوة کے طور پر ایسا محبوب طلب کیا گیا ہے جو کھر کی روائی و آہادی کا ذریعہ ثابت ہو)۔

تفہیم غالب یسویں صدی ریح ثلاثہ

(الف) شروح کا تنقیدی اور تقابلی مطالعہ :

مطالعہ غالب	۱۹۵۲ء	اثر لکھنؤی
روح غالب	۱۹۵۳ء	لشتر جالندھری
الکار غالب	۱۹۵۵ء	خلیفہ عبدالحمید
شرح دیوان غالب	۱۹۵۹ء	یوسف سلیم چشتی
مشکلات غالب	۱۹۶۱ء	لیال فتح پوری
لشاطر غالب	۱۹۶۳ء	وجاہت علی سندھیلوی
روح الخطائب	۱۹۶۷ء	شادان ہلگرامی
نوائے سروش	۱۹۶۷ء	غلام رسول مہر
روح غالب	۱۹۶۹ء	صوفی غلام مصطفیٰ تبسم
دہستان غالب	۱۹۶۹ء	ناصر الدین ناصر
مفہوم غالب	۱۹۶۹ء	احسن علی خان
مراد غالب	۱۹۷۵ء	منظور احسن عباسی

اس عہد کے شارحین ہر گفتگو کرتے ہوئے پہلی چیز متقدمین شارحین کے اثرات کا تعین ہے اور واقعہ یہ ہے کہ شارحین استفادہ کا اقرار و اعتراف کریں یا نہ کریں ، شروح کا املوب و الدال اس بات کی گواہی ضرور دیتا ہے کہ ان کی تعمیر و تشکیل میں گز گز ان افراد کا لہو صرف ہوا ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ بعض افراد متقدمین کو غلط قرار دینے یا رد کرتے کے لیے میدان میں آتے ہیں لیکن خود ان کی قدرت اور جدت بھی نہایت محدود دائرہ کے اندر ہی صحت و سلامتی کی حامل ہوتی ہے ۔ وگرنہ اختلاف مقامات پر وہ اکثر سیدھی راہ سے بھٹک جاتے ہیں اور جہاں تک اتفاق امور کا سوال ہے تو اس کا تعلق بنیادی طور پر روایت سے ہے اس لیے درست مفہوم کا سہرا متقدمین کے سر ہی ڈال دیا جائے گا

اس عہد کے شارحین میں ہوں تو وجاہت علیٰ سند ہلوی ، نیاز فتح پوری ، احسن علی خان اور منظور احسن عباس کے جہاں دوسروں سے الگ مطالب تلاش کرنے کا رویہ واضح ہو کر سامنے آتا ہے ؛ لیکن جس شارح نے اپنی شرح کی بنیاد ہی اختلاف پر رکھی ہے وہ اثر لکھنؤی ہیں ۔ اثر لکھنؤی نے بیشتر مقامات پر شارحین متقدمین کی شرح کو تسلیم نہیں کیا اور اپنے الگ معنی تلاش کر لے کی سعی کی ہے ۔ ان کا طریق کار یہ ہے کہ وہ پہلے شارحین متقدمین کی شرح نقل کرتے ہیں اور پھر ” عرض اثر “ کے عنوان سے اپنا مطلب لکھتے ہیں ۔ دوسروں کی شروح نقل کرنے کا یہ الدال کوئی نیا نہیں ۔ پہلے دور میں آغاز ہمد باقر کی شرح کی بنیاد ہی یہ طریقہ کار رہا ہے ۔ لیکن اثر لکھنؤی جب شارحین کی شرح نقل کرتے ہیں تو ان کے الدال سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ وہ دوسروں کو غلط قرار دینے ہیں ، چنانچہ وہ چار چار ہائے ہائے شروح اس الدال میں نقل کرتے ہیں ۔ ان کے طریق کار میں بنیادی خرابی یہ ہے کہ وہ دوسروں کی شروح کو نقل کرتے ہیں لیکن اکثر مقامات پر وہ یہ نہیں بتاتے کہ اس میں کیا لقائیں نظر آتے ہیں ایک تو اس وجہ سے اور دوسرا لے شار تشریحات کو

ایک ساتھ پڑھنے کے نتیجے میں قاری نہ صرف یہ کہ صحیح مطلب تک نہیں پہنچ سکتا بلکہ الجھ جاتا ہے ، مزید یہ کہ وہ شرح نقل کرتے ہیں ، غلط قرار دیتے ہیں لیکن شارح کا حوالہ نہیں دیتے ۔ اس لحاظ سے یہ بات مزید دشواری کا باعث بنتی ہے کہ اصل شارح تک کہیں رسائی حاصل کی جائے ۔ اپنے اس رویے کے اعتبار سے وہ دوسروں سے منفرد ہیں ، گبولکہ تقریباً تمام شارحین نے شرح ، شارح کے نام کے ساتھ نقل کی ہے اور وہ شارحین جو ان کے انداز میں تشریحات لکھتے ہیں مثلاً و جاہت علی سفہلوی ، الہوں نے بھی باقاعدہ ناموں کا اہتمام کیا ۔ یہی درست طریقہ کار بھی ہے اور لشتر جالندھری ، یوسف سلیم چشتی ، شادان ہلگرامی ، غلام رسول مہر اور ناصر الدین ناصر کے یہاں موجود ہے ، ناصر الدین ناصر نے تو خاص طور پر اس طریقہ کار کو انتہائی مہارت سے استعمال کیا ہے اور تمام شارحین کو اختلافی امور میں منقسم کر کے ان کا اختلاف واضح کر دیا ہے ۔

اثر لکھنؤی کا یہ حد سے بڑھا ہوا اعتراف دراصل انفرادی تشخص کو ابھارنے کا ذریعہ ہے اور وہ اس میں کامیاب بھی ہیں ۔ گبولکہ بعد میں آنے والے شارحین نے ان کے اختلاف کو اہمیت بھی دی ہے ۔ لیکن دوسری طرف اس کا نتیجہ یہ برآمد ہوا ہے کہ وہ دوسروں سے الگ راہ نکلانے کی کوشش میں اکثر جادۂ مستقیم سے ہٹک گئے ہیں ۔ چنانچہ ضروری نہیں کہ اختلاف صحت و درستی بھی رکھتا ہو مثلاً اس شعر کہ :

دہر میں نقش وفا و جبر تسلی نہ ہوا
ہے یہ وہ لفظ کہ شرمندہ معنی نہ ہوا

کی ابتداء میں الہوں نے ہمیر حوالہ کے چار تشریحات نقل کی ہیں اور تشریحات مندرجہ پر تنقید کر کے ان کی اغلاط واضح کرنے کی بجائے محض اتنا لکھتے ہیں کہ ”اگر شعر کا حاصل یہی ہے تو کس قدر خوبصورت الفاظ ، کیسے لہجہ مضنون پر صرف کیے گئے“ ۔

جب کہ خود اثر لکھنؤی کی اپنی شرح درست نہیں اور متقدمین کے یہاں درست شرح موجود ہے ۔

بعض اوقات تو ان کے روئے سے یہ اثر ملتا ہے کہ وہ بعض اختلاف کو ابھارنے یا کچھ نہ کچھ لکھنے کی خواہش کے زیر اثر لکھ رہے ہیں کہونکہ وہ بے لام سے اختلافات کو ہوا دینے کی کوشش کرتے ہیں مثلاً :

بقدر ظرف ہے ساقِ خمار لشمہ کاسی بھی

جو تو دریائے سے ہے تو میں خیمارہ ہوں ساحل کا

کی شرح میں لکھتے ہیں کہ ”شارحین“ نے ”بھی“ کی اہمیت کو نظر الدال گر دیا ہے“۔

ایک تو ان کی شرح سے یہ نہیں کہلاتا کہ کسی شارح نے ”بھی“ کی اہمیت کو نظر انداز کیا اور پھر یہ کہ ان سے بہتر تشریحات موجود ہیں ۔ اگر ان کو اختلاف تھا تو وہ کسی کی شرح اقل کرتے جب کہ اس شعر کے ضمن میں انہوں نے کسی شارح کو نفل نہیں کیا ۔

شارحین کے درمیان اختلاف ایک قطری امر ہے اور شروح کی بنیاد میں یہ اختلاف ہے اور شارحین نے اختلاف کو واضح بھی کیا ہے لیکن پہلے دور میں مولانا عبدالباری اسی اور اس دور میں اثر لکھنؤی کا الدال تنقید غیر معیاری ہے مثلاً پہلے بھی وہ شارحین کے بیان کردہ مفہوم کو ”لجر“ قرار دے چکے ہیں ۔ ایک اور جگہ لکھتے ہیں :

”اس شعر کے مطالب بیان کرنے میں حضرات شارحین ہاچ جتھوں میں تقسیم ہو گئے ہیں۔۔۔“

ہوں لگتا ہے کہ جیسے ”خوفی“ دنگل ہو رہا ہو جس کے لیے یہ جتھ بندی کی گئی ہو ۔ ظاہر ہے تنقید کی یہ زبان غیر معیاری ہے ۔

اثر لکھنؤی کی شرح میں کہیں کہیں ایسے مطالب ملتے ہیں جنہیں بلاشبہ نئے اور قاصر قول کہا جا سکتا ہے اور یہی وہ سرمایہ ہے جس سے

۱ - مطالعہ غالب ، اثر لکھنؤی ، ص ۳۳ ۔

۲ - مطالعہ غالب ، اثر لکھنؤی ، ص ۲۰ ۔

اثر لکھنؤی کی افرادی اہمیت کا تعین کیا جا سکتا ہے ان کے بعد یوسف سلیم چشتی نے ان کے اس قدم کے مطالب کو خاص طور پر لقل کیا ہے ۔ مثلاً

ریخ رہ کیوں کھینچے وامالدگی کو عشق ہے
اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم منزل میں ہے

اس شعر میں لفظ ”عشق ہے“ کلمہ ”تہـین“ بمعنی آفرین مرعبا ہے اور یہی مفہوم غالب کے شعر میں بھی ہے کہتا ہے کہ وامالدگی کو آفرین ہے کہ اس نے زحمت رہ نوردی سے بچا لیا ، اس طرح مجبور و ناچار ہو کر جب منزل سے دور بیٹھ گئے تو ہمارا قدم اٹھ نہیں سکتا ، رہ نوردی درحقیقت منزل میں ہے کیونکہ منزل کی طرف کامزن نہ ہونے کی وجہ سے ہمتی نہیں بلکہ وامالدگی ہے شوق منزل بدستور ہے ، پاؤں جواب دے گئے اور منزل تک رسائی کی طاقت نہ رہی۔“

آن کی اس تشریح سے غالب کے اس شعر پر نظم طباطبائی اور حامد حسن قادری کا وہ اعتراض بھی سادہ ہو جاتا ہے جو لفظ ”کو“ کی وجہ سے الہایا کہا ہے ۔ اس طرح ایک دوسرے شعر کی شرح میں الہوں نے مولانا حالی کے بیان کردہ مفہوم پر اپنا بہت عمدہ اضافہ کیا ہے۔“

اور ایک جگہ خود غالب کے بیان کردہ مفہوم پر اضافہ کرتے کے بعد لکھتے ہیں* :

”خود غالب کی شرح پڑھتے عجیب ہیں کہ میری خاصہ فرحانی مدعی مسد گواہ چست کی مصداق ٹھہرے لیکن دھیان رہے کہ یہ اس مسئلہ ہے کہ ہمارا وقت شاعر خود اپنے کلام کی تفسی بخش

۱۔ مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ص ۵۵ ۔

۲۔ ایضاً ، ص ۵۷ ۔ ۳۔

* (اشعار باب ہذا کے دوسرے حصے ”تقابل مطالعہ اشعار“ میں شامل ہیں) ۔

شرح میں عاجز رہتا ہے۔“

جزوی شروح کا ایک الگ احلوب و انداز شرح ہوتا ہے اور اس انداز میں بعض ایسے نقائص ابھر آتے ہیں جن سے بہت کم شارحین ہی قرار دیے جا سکتے ہیں۔ چنانچہ اثر لکھنؤی کے یہاں بھی تشریح کا انداز سوازن نہیں، کہیں کہیں تو غیر ضروری باتوں کا طومار ہے، انہی علمیت حنائے کا احساس بھی موجود ہے۔ علاوہ ایسی غیر ضروری تفصیل ہے اور جس مقصد کے لیے ہے وہ مقصد بھی بعض اوقات حاصل نہیں ہوتا۔ یہ شعر گہ :

غیر سے تجھ کو محبت ہی تھی

کی شرح ہونے تین صفحات پر مشتمل ہے لیکن اس کے وجود شعر کی تفہیم کا عمل مکمل نہیں ہوتا اور شرح بھی درست نہیں لکھی گئی۔“

حاشیہ :

اثر لکھنؤی کے حوالے سے ہی اس دور کے شارحین کے ایک اور رجحان کی جالب نگارہ کرنا ضروری ہے اور وہ یہ کہ غالب پر متقدمین شعراء کا کیا اثر ہے؟ اثر لکھنؤی نے تو نہایت شرح و بسط کے ساتھ دیباچہ میں میر کے اثرات کا ذکر کیا ہے اور غالب کے مقبول عام رنگ گو میر ہی کا ہر تو ہٹایا ہے اور اس چیر کو قابل قبول بنانے کے لیے الھوں نے یہ عجیب و غریب دعویٰ بھی کیا :

”میری ذاق رائے یہ ہے کہ اردو میں کیا بدحفاظ بہشت اور کیا بدحفاظ معنی، صرف دو صاحب طرز شاعر ہوئے میر اور الشاء۔ صرف انشاء ایکہ مخصوص دائرے میں جد گالہ رنگ کا مالک ہے، ہاں جتنے شاعر ہیں وہ میر ہی بنائے ہوئے ہیں اور جو رنگ جس سے منسوب

۱۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنؤی، ص ۵۱۰۔

۲۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنؤی، ص ۵۱۰۔

۱۔ لقاؤں جزوی شرح میں ابھر آتے ہیں کیوں کہ شارح گو چند اشعار کی شرح کرنی ہوتی ہے اس لیے ان کے پاس وقت ہوتا ہے کہ وہ اشعار ہر صبر حاصل تبصرہ کرے اور ان کے تمام گوشوں کو بے نقاب کرے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس طرز کی شرح میں افادیت بے زیادہ نقصان ہے۔ کیونکہ اس سے :

۱۔ طوالت کا عیب پیدا ہو جاتا ہے اور وہی بات جو چند سطور میں واضح ہو سکتی تھی اس کو کئی صفحات پر پھیلا دیا جاتا ہے جب کہ ابھی ذکر کیا گیا شعر کی شرح ہونے تب صفحات پر مشتمل ہونے کے باوصف قاری ہر معنی کا ابلاغ کرنے سے قاصر ہے۔

بقیہ حاشیہ :

گہا جاتا ہے وہ چوکھے سے چوکھا میر کے یہاں موحود ہے "۔
جہاں تک غالب کی انفرادیت کا تعلق ہے اس کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ

"غالب کو اگر کسی نہج سے صاحب طرز کہا جا سکتا ہے تو ہمدل کے ہم رنگ اشعار کی بناء پر، لیکن اس طرز پر ان کی شاعرانہ عظمت کا انحصار نہیں بلکہ اس نے ان کو مطمئن کیا ہے، اردو میں اس کی کھبت نہیں، اگر خوش بر اور عام فہم فارسی تراکیب کو لیجیے تو اس مہدار میں ابھی میر ان سے کہیں آگے ہیں اور شاہد مومن سے ابھی دلچہ رہ گئے صاف اور سادہ اشعار جو وضاحت کی جات ہیں اور جو عجا طور پر سہل و سنج کی تعریف میں آتے ہیں تو میر کی خاص قلم رو ہے تاہم غالب کی شاعرانہ عظمت سے انکار کرنا کفر کے مترادف ہے"

اثر لکھنؤی کے برعکس نیاز فتح پوری کا یہ خاص الدال ہے کہ وہ اکثر اشعار کے بارے میں یہ رائے دیتے ہیں کہ ان پر مومن دہلوی کا

۱۔ مطالعہ غالب اثر لکھنؤی، ص ۱۴۔

۲۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنؤی، ص ۱۶۔

رنگ غالب ہے اثر لکھنؤی بھی اس رائے کا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔
ایاز فتح پوری کا نام آتے ہی ذہن میں ”آرگس“ ابھر آتا ہے اور سرقات
و توار۔ شعر کی وہ ماری بحث بھی جو ”لکار“ میں آٹھانی کئی اور جس
میں مولانا صاحب، بلند شہری کے علاوہ مولانا بیغود موہانی نے خاص طور
پر حصہ لیا اور بعد میں غالب کے شارحین ہر اس کے اثرات اس طرح
ہوئے کہ انہوں نے موقع و محل کے مطابق ان اشعار کے بارے میں اپنی
رائے دی جو ”آرگس“ کے اس مضمون میں زیر بحث لائے گئے۔ اصل
واقعہ یہ ہے کہ ”لکار“ ماہ فروری ۱۹۰۸ء میں حضرت آرگس نے غالب
بے لقاب اور ان کے الہامات شعی کے صحیح خدو خال کے دلاویز عنوان
سے ایسا مضمون لکھ مارا جس پر ذوق سلیم جہاں تک آنسو بہانے والا
ہے اور جس کے لیے اہل کمال جب تک سوگوار رہیں، بجا ہے۔ اس
مضمون میں اس امر کے ثبات کرنے کی لامقبول کوشش کی گئی ہے کہ
غالب کے اکثر اشعار مستعار ہیں اور اس بھرا ہوا کنارے کے اکثر موتی
حاصل درہوزہ گری ہیں۔

چنانچہ بے خود موہانی نے اسے تمام اشعار کو جس پر سرقہ یا توار
کا لازم لگایا گیا تھا اس الزام سے بری قرار دیا ہے۔ ان کا رویہ ہمیں بعد
میں وجاہت علی سندھوی اور مولانا غلام رسول سہر کے یہاں بھی نظر
آتا ہے۔ یہ تمام شارحین ہر ایسے شعر کے بارے میں بھی رائے دیتے ہیں
کہ یہ غالب کی اپنی تخلیقی قوت کا اثر ہے اس میں روایت کا کوئی
حصہ نہیں۔ جب کہ دوسری طرف اثر لکھنؤی اور ایاز فتح پوری کا
بہت زیادہ ہے کہ وہ اسے مقامات پر اکثر متقدمین کے غالب پر اثرات کو
تسلیم کرتے ہیں۔ گویا ہر دو اطراف میں اتنا ہندی کو کاں دخل ہے اور
اس سہا ہندی کا نتیجہ ہے کہ اگر ایک گروہ غالب کو روایت سے
بکل کاٹ لینا ہے تو دوسرا روایت پر ان کے کسی اضافہ کو تسلیم نہیں
کرتا حالانکہ حقیقت اس کے بین بین ہی ہے۔

۲۔ طوالت کا لازمی نتیجہ غیر متعلق مباحث ہیں اور دیکھا ہی گیا ہے کہ جزوی شروح میں کثرت سے غیر متعلق مباحث در آنے ہیں، چنانچہ اثر لکھنوی، خلیفہ عبدالعظیم، صوفی تبسم وغیرہ نے ایسے ایسے خیالات کا اظہار کیا ہے جو فکر غالب سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، خاص طور پر عبدالرحمن بجنوری کی طرح خلیفہ عبدالعظیم کا طرز تذریع بالکل غیر متعلق مباحث کو اٹھانا ہے۔

۳۔ اس سارے طریقہ سے جو نقص پیدا ہوتا ہے وہ کسی اصلاح کا ہے کہ قاری غیر متعلق عبارت کے اندر سے اصل مفہوم تلاش کرنے اور بعض اوقات اسے سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔

۴۔ جزوی شروح میں عموماً اور بجنوری اور خلیفہ عبدالعظیم کے یہاں خصوصاً، غالب سے (ہادہ خود شاربین کی علامت ابھر کر سامنے آتی ہے۔

۵۔ جس نہ وہ پاس ہیں جن کی بناء پر جزوی شروح اپنی انفرادیت ہوتی ہیں اور بعض اوقات تفہیم غالب کے اس عمل کو مؤثر الدال میں آگے بڑھانے سے قاصر رہتی ہیں جو ہم شروح کا حصہ ہے۔ چنانچہ اسی عہد میں اثر لکھنوی کے بعد جو مکمل شرح دیوان غالب ”روح غالب“ کے عنوان سے داخل مطالعہ ہے، نہایت احسن الدال میں شرح لکاری کے ان تمام تقاضوں کو پورا کرتی ہے جن کی توقع کی جا سکتی ہے۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ غالب پر ان کے اعتراضات کی نوعیت کو دیکھ کر عبدالقادر سروری نے ان کی شرح کے بارے میں رائے دی کہ

”اس شرح کو صوری اور معنوی اعتبار سے شرح طباطبائی کی صدائے بازگشت سمجھنا چاہیے، فرق صرف اس قدر ہے کہ مقابلے میں ایک ادلیٰ تر ذہن کی پیداوار ہے۔“

اس میں شک نہیں کہ لشر جالندھری پر نظم طباطبائی کے اثرات غالب پر لیکن اس بناء پر کہ انہوں نے ایک تو نظم طباطبائی کی طرح

۱۔ بین الافواسی غالب - سمیع (غالب کے کلام کی اردو شرحیں)

عبدالقادر سروری، ص ۱۳۷۔

غیر متعلق مباحث نہیں اٹھانے اور دوسرا غالب کے کلام میں اغلاط کی جانب اشارہ کیا ہے ان کو ادلیوں تر ذہن قرار دینا درست نہیں ۔

نشر جالندھری کا انداز تشریح نہایت سادہ ، عام فہم اور غیر متعلق مباحث سے پاک ہے ، اور اس ضرورت کو پورا کرتا ہے جس کے تحت یہ شرح وجود میں آئی ، معنی طلبہ کے ایسے کلام غالب کو آمدن ہٹانا — گو ن سے قبل کسی حد تک نظام طباطبائی کے سامنے بنی اور خاص طور پر محمد الدین ، عنایت اللہ ملک اور جوش ملیح آبادی کے سامنے بھی یہی مقصد تھا لیکن اس کے باوجود انہوں نے شرح کا جواز اسی بات میں تلاش کیا ہے ۔ لکھتے ہیں :

”ہوں تو دیوان غالب کی اشاعت کے ساتھ ہی اس کی شرحیں لکھنے کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا ، لیکن جب سے وہ نصاب میں شامل کیا گیا ہے اس کی تشریح و توضیح کی رفتار تیز تر ہو گئی ہے چنانچہ اب طلبہ کی صہوات کے لیے متعدد شرحیں طبع ہو کر بازار میں فروخت ہو رہی ہیں ۔ ہاں ہمہ طالب علموں کی ہماس نہ بچھی اور وہ برابر تقاضا کرتے رہے کہ ہمیں ایسی شرح چاہیے جس میں پہلے لفظوں کے معنی دیے جائیں ، پھر پورے شعر کے معنی بیان کیے جائیں اور بعد میں اچھی طرح کھول کر اس کی صراحت و وضاحت کی جائے ، یہی طلبہ کا بلند آہنگ تقاضا تھا اور پکار تھی ، جس نے مجھے روح غالب لکھنے پر آمادہ کیا“۔

نشر جالندھری کے اس بیان میں طلبہ کی جن جن ضروریات کا تذکرہ کیا گیا ہے ، غالب کی عروج کا قاری یہ بات جانتا ہے کہ وہ تمام چیزیں مروجہ شروح میں موجود تھیں — اکثر عروج میں الفاظ کے معنی لکھنے کا طریقہ اپنایا گیا ہے ، معنی کی وضاحت و صراحت ہے اور اشعار کے حسن و قبح پر بحث ہے اور محاسن و معائب کلام کو پوری طرح اجاگر کیا گیا ہے ، لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ ہر لکھنے والا اپنے ساتھ کوئی نہ کوئی جواز ضرور لاتا ہے ورنہ اس کی آمد بے معنی قرار پائے ۔

قطع نظر اس امر کے نشتر جالندھری کے جواز میں کہاں تک صداقت ہے ان کی شرح بہر حال ان تقاضوں کو پورا کرتی ہے جس کے تحت وہ وجود میں آئی ہے۔ ان کے یہاں اختصار کو کافی دخل ہے اور شعر کے الفاظ کے قریب رہ کر مفہوم واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں اس طرح نہ تو شرح میں طوالت کا عیب پیدا ہوتا ہے اور نہ غیر متعلق مباحث سے قاری الجھتا ہے۔ ہمارے خیال میں اگر شرح نگاری کا کوئی بڑا اسلوب ہے تو یہی ہے کہ شعر کی شرح چند سطور میں یہاں کر دی جائے نہ کہ شرح کو مضمون نگاری بنا دیا جائے کہ ایک شعر پر پورا مضمون لکھ دیا جائے۔

نشتر جالندھری نے مقدمہ میں کے قہرات کو نہایت خوبی کے ساتھ سمونے کی کوشش کی ہے۔ چنانچہ الہوں نے بھی سعید الدین، ملک عنایت اللہ اور آغا محمد باقر کی طرح اکثر مواقع پر دوسرے شارحین کی شروع نقل کی ہیں لیکن ان کا انداز اثر لکھنوی سے مختلف ہے جہاں قاری اللہ حاکم ہے۔ نشتر جالندھری نے خاص طور پر جن شارحین کو نقل کیا ہے وہ مولانا حالی، نظم طباطبائی، حسرت موہانی، بیخود دہلوی، مولانا مہا، عہد الہیاری آس اور سعید الدین ہیں۔ ایسے شواہد ملتے ہیں کہ آغا باقر کی شرح ”یہاں غالب“ بھی ان کے مطالع میں رہی ہو گی۔ لیکن کسی وجہ سے الہوں نے نہ تو اس کی شرح نقل کی ہے اور نہ اس کا ذکر کیا ہے مثلاً :

شب بخار شوق مانی دستغیر الہازہ تھا

تا محیط ہادہ صورت خالہ خیمارہ تھا

کی شرح میں بے خود دہلوی کی شرح نقل کرنے کے بعد آغا باقر نے یہ تبصرہ کیا ہے کہ : ”ظاہر ہے یہ تشریح مزید وضاحت چاہتی ہے“۔

چنانچہ نشتر جالندھری بھی بے خود دہلوی کی شرح نقل کرنے کے

بعد لکھتے ہیں ”ہم تشریح مزید وضاحت چاہتی ہے“ اسی شعر کی شرح میں
الہوں نے سعید الدین کی شرح گو بھی غلط نقل کیا ہے۔

”شعر متذکرہ کو سعید نے مہمل قرار دیا اور آغا باقر نے اہی
جی لکھا کہ سعید اس شعر کو مہمل قرار دیتے ہیں“۔ لیکن لشتر
جالندھری لکھتے ہیں کہ سعید اس شعر کو بے معنی قرار دیتے ہیں
(سعید : شعر بے معنی ہے)“۔

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ الہوں نے جو دوسرے شارحین کی تشریحات
نقل کی ہیں وہ بھی آغا باقر کی شرح سے ہیں اور کہیں کہیں اپنے اس
استفادہ کو چھپانے کے لیے تصرفات کیے ہیں جبکہ ان سے پہلے اثر لکھنوی
نے خاص طور پر اس امر کا ذکر کیا ہے کہ ”اقوال شارحین کے لیے الہی
کی تالیف ”بیان غالب“ کا منت گزار ہوں“۔

لیکن اثر لکھنوی کے برعکس لشتر جالندھری تمام شارحین کی شرح
لام لکھ کر اہل کرتے ہیں اور یہ رو بہ اس لحاظ سے مستحسن ہے کہ اصل
شرح تک رسائی آسان ہو جاتی ہے۔

شرح ہر لسانی اور عروضی مسائل کی جانب توجہ دینے کا دلگ
غالب ہے اور یہی وہ انداز ہے جس کی وجہ سے یہ کہا جاتا ہے کہ اس ہر
نظم طباطبائی کے اثرات غالب ہیں۔ چنانچہ یہ حقیقت ہے کہ الہوں نے
نظم طباطبائی ہی کی طرح غالب کے اشعار ہر اعتراضات کے موقع کو یہ

۱۔ روح غالب، لشتر جالندھری، ص ۵۸۔

۲۔ ہدیہ سعویہ، سعید الدین، ص ۷۷۔

۳۔ بیان غالب، آغا باقر، ص ۸۲۔

۴۔ روح غالب، لشتر جالندھری، ص ۵۸۔

۵۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنوی، ص ۲۴۔

سے نہیں جانے دیا حشو و زوائد سے لیکر تعقید، متروکات اور عروضی خامیوں، ہر چیز کی جانب اشارہ کیا ہے لیکن اس بات سے یہ قیاس کرنا بھی درست نہیں ہو گا کہ وہ غالب کے لقائن ہی دیکھتے ہیں یا یہ کہ نظم طباطبائی سے بہت زیادہ مرعوب ہیں بلکہ انہوں نے بعض مقامات پر تو نظم طباطبائی اور دوسرے شاعرین سے اختلاف کرنے ہونے غالب کو درست ٹھہرایا ہے مثلاً :

دہزی ہے کہ دل ستانی ہے
لے کے دل، دل ستانِ رواں ہوا

نظم طباطبائی اور ان کے تنوع میں آس کا خیال ہے کہ قافیہ معمولہ کے عیب نے شعر کو بھدا اور مسرت کر دیا ہے۔ اس اعتراض کے بارے میں انہوں نے لکھا ۔

”اس شعر میں قافیہ معمولہ ہے یعنی رواں ایک لفظ ہے ۔ اسے توڑ کر پہلے ٹکڑے روا کو قافیہ اور دوسرے ٹکڑے ”نہ“ کو ردیف میں داخل کیا گیا ہے اس کو تمدنی قافیہ معمولہ کہتے ہیں ۔ بعض عروضیوں نے اسے عیوبِ لانیہ میں شمار کیا ہے ۔ لیکن یہ ان کی زبردستی ہے ۔ یہ تو ایک صحت ہے اور شعراء اسے فقر سے احتیال کر کے شعر میں حسن پیدا کرتے ہیں ہاں اہی یہ صفت خوب لطف دے رہی ہے“۔

بعد میں شاداں ہلکرامی اہی ان کے اس خیال کی تائید کرتے ہیں کہ اردو شاعری میں قافیہ معمولہ ہنر سمجھا جاتا ہے اور اسے ضائع لفظیہ میں شمار کیا جاتا ہے ۔

عہدِ کلام غالب کے ضمن میں لشتر جالندھری نے خاص طور پر جس عیب کو اہمارہ اب میں اجاگر کیا ہے وہ ”تناثر“ ہے یوں تو اس کی جانب دوسرے شاعرین متقدمین میں سے نظم طباطبائی اور متاخرین

میں سے شاداں بلگرامی نے بھی اشارہ کیا ہے لیکن جس کثرت سے لشتر جالندھری نے اس عیب کو کلام غالب میں تلاش کیا اس کی مثال کسی دوسرے شارح کے ہاں نہیں ملتی۔ روح غالب کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ دیوان غالب میں بہت گم غریبیں ایسی ہیں جن میں عیب تنافر نہیں پایا جاتا۔ چنانچہ لشتر جالندھری نے نہایت صراحت سے اس عیب کی جانب اشارہ کیا ہے۔ مثلاً :

بتاؤ اس مڑہ کو دیکھ کر ہو مجھ کو قرار
یہ لیش ہو رگ جان میں فرو تو گدوں گر ہو

”اس شعر میں سخت تعقید ہے، اس کی اثر ہوں بنے گی۔ اس مڑہ کو دیکھ کر بتاؤ کہ یہ لیش رگ جان میں فرو ہو تو مجھ کو قرار کیوں ہو، اب مطلب صاف ہے۔ فرماتے ہیں، ان کی لمبی، گہنی، لکالی اور سیاہ ہڈیوں کو اچھی طرح دیکھ کر مجھے بتاؤ کہ جس عاشق کی رگ جان میں ایسا لشتر چبھ گیا ہو اسے کس طرح قرار آ سکتا ہے۔ پہلے مصرع میں مڑہ کی لا بقطع میں گر گئی“۔

اس قسم کی اصلی اور ملفوظی لا کا گرا نا جائز نہیں۔ لہذا اتصال بعد سقوط (گر قرار) سے تنافر پیدا ہو گیا ہے۔“

اسی طرح انہوں نے ۷ شار مواقع پر اس عیب کی جانب اشارہ کیا ہے۔ مثلاً غالب کی مشہور غزل :

کسی کو دے کے دل کوئی لواجنج اناں کیوں ہو ؟
کہ ہو جب دل ہی سینے میں تو ہر منہ میں زباں کیوں ہو

میں انہوں نے چار اشعار میں تنافر کے عیب کی جانب اشارہ کیا ہے جو ظاہر ہے ایک غزل میں زیادہ ہے۔

جہاں ایک طرف انہوں نے معائب و عیوب کلام غالب سے صرف نظر نہیں کیا وہاں ان کے اس رویے کی نشاندہی بھی ضروری ہے کہ وہ

محاسن کلام غالب کو اجاگر کرنے اور داد دینے میں بھی گنجوسی سے کام نہیں لیتے مثلاً شعر :

تم ان کے وعدے کا ذکر ان سے کیوں کرو غالب
یہ کیا ؟ کہ تم کہو اور وہ کہیں کہ ”داد نہیں“

کے متعلق لکھتے ہیں :

”اسے جادو یہاں کہتے ہیں کہ ایک عام اور پرانے مضمون کو حسن ادا سے جدت اور تازگی بخشنے کے شعر گو کہاں سے کہاں پہنچا دیا ۔

ع ورائے شاعری چہزے دیگر ہست

یہ چہزے ذکر املوب ، بان کی ہر شعر دلفریبی کے سوا کچھ نہیں“۔

غرض اسی طرح سے نشتر جالندھری نے کلام غالب کے دونوں پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے اور صرف اس انداز اور طریقہ کار کی بنیاد پر کہ معائب کلام غالب کو بھی بیان کیا ہے ان پر محالف غالب کا الزام نہیں دھرتا چاہیے ۔ تاہم نشتر جالندھری کو وہ شہرت و مقبولیت حاصل نہ ہوئی جو لظم طباطبائی ، بیہودہ دہلوی ، سعید الدین ، عبدالباری آسی اور آغا باقر کا حصہ ہے ۔ جہاں تک شرح کے مقصد کا تعلق ہے تو اسے شارح ہوا کرتا ہے اور تفہیم کلام غالب کا عمل اس شرح سے مکمل ہوتا ہے ۔ دراصل شارح نے چونکہ ایک متوازن احوال اہنایا ہے اور جدت اور لذت کی تلاش میں ادھر ادھر ہاتھ پاؤں نہیں مارے ہیں اس لیے ”تاویلاتی تازگی“ کا وہ احساس نہیں ہوتا جو اس قسم کی شروح میں محسوس ہوتا ہے ، جن میں غیر متعلق مباحث ہوتے ہیں ۔ مثلاً ان سے متصل خلیفہ عبدالعکیم کی شرح جو ”افکار غالب“ کے نام سے سامنے آئی ہے وہ اپنے اندر لذت اور تازگی کا ایک احساس لیے ہوئے ہے ۔

عبدالرحمن بجنوری سے غالب پرستی کی ایک روایت شروع ہوئی ہے ۔ انہوں نے کلام غالب کو الہامی قرار دیا اور غالب کو دلہا بھر

کے فلسفوں اور اعلیٰ خیالات کے پس منظر میں ابھارنے کی کوشش کی ۔
 خلیفہ عبدالحمید کے یہاں فکری پس منظر اس درجہ سیالیت آمیز تو نہیں
 لیکن اس کی سطح کچھ کم بھی نہیں ۔ چنانچہ بجا طور پر ”افکار غالب“
 کو بڑی حد تک اسی روایت کا احیاء تصور کرنا چاہیے جو بجنوری سے
 شروع ہوتی ہے ۔

”افکار غالب“ میں شرح اذہار سے قبل تقریباً ستر صفحات پر مشتمل
 ایک مقدمہ ہے ، جس میں کلام غالب کے فکری پہلو اور خاص طور پر
 غالب کے تعلق سے تصور وحدت الوجود پر سیر حاصل بحث کی گئی ہے
 اسی عہد میں یوسف سلیم چشتی دوسرے شارح ہیں جن کے یہاں اس
 سے اسی زیادہ وضاحت اور تفصیل کے ساتھ اس تصور پر بحث ہے لیکن
 اس تصور کے بارے میں ہر دو شارحین کا رویہ مختلف ہے (یوسف سلیم
 چشتی کی شرح پر بحث کرتے ہوئے اس اختلاف کو واضح کیا
 جائے گا) ۔

جہاں تک ”افکار غالب“ کی شرح کے طریقہ کار کا تعلق ہے اس
 کے بارے میں پہلے وہ بات لکھی جا چکی ہے کہ اس طریقہ کار سے شرح
 نگاری کا حق ادا نہیں ہوتا ۔ یہ اسلوب ، شرح کے عام اسلوب سے مختلف
 ہے ۔ چنانچہ مروج اسلوب شرح کا ہی کے پس منظر میں اس طریقہ کار کو
 کوئی قصبات نہیں بلکہ غیر ضروری تفصیلات میں قاری کا اٹھ جانا اس
 کی افادیت کو مستحکم کرنے کے لیے کافی ہے مثلاً مطلع در دیوان کی شرح
 جو افکار غالب میں تقریباً ساڑھے چار صفحات پر مشتمل ہے شعر کی تفہیم
 کے عمل کو اتنی عمدگی سے مکمل نہیں کرتی جتنی نثر جالندھری کے
 یہاں تین سطروں سے ۔ اور صرف اس میں نہیں کہ خلیفہ عبدالحمید کے یہاں
 غیر متعلق مباحث کثرت سے آگئے ہیں بلکہ ان کے یہاں شعر کی شرح بھی
 درست نہیں ۔ اس پھیلی ہوئی عبارت میں سے کوئی ایک ٹکڑا ایسا تلاش کرنا
 مشکل ہے جسے شعر کی تشریح میں پیش کیا جاسکے ۔ بنیادی طور
 پر انہوں نے ”فنا“ کا پہلو ہی نکالا ہے لیکن وہ بھی ایک الگ مفہوم میں
 کہ ”ہر موجود چیز شوخی“ تحریر کی فریادی ہے لیکن باوجود اس
 کے فنا ہونا نہیں چاہتی ، کہوں کہ اس شوخی میں ایک طرح کی

دلکشی ہے "۱"۔

لیکن جیسا کہ اس شعر پر بحث کے دوران میں واضح کیا گیا 'فتا' کا مفہوم سرے سے شعر میں داخل ہی نہیں، بلکہ ہجر و فراق کا مضمون ہے اور بقول لشتر جالندھری :

"مطلب یہ ہے کہ دلیا کی ہر چیز اپنے محبوب یعنی خالق سے جدا ہونے کے باعث ہجر کے رنج کی فریاد کر رہی ہے۔ یہاں تک کہ ہر تصویر نے ہی فریادی کا کاغذی لباس پہن رکھا ہے، خیال بھی بلند ہے اور الدال بیان بھی دلکش ہے"۔

مطلع کی درست شرح یہی ہے اور باقی جن لوگوں نے اس سے ہٹ کر خیال آفرینی کی کوشش کی ہے وہ بالکل بے سود ہے، چاہے وہ نام کتنے بڑے اور علامت کتنی زیادہ کیوں نہ ہو۔ دراصل خلیفہ عبدالعظیم کے یہاں تشریح کا یہ الدال عظمت غالب کو اجاگر کرنے کی وجہ سے ہے اور انہوں نے شروع میں ہی انتخاب کا جو عنوان مجویز کیا ہے، اس سے ان کے طرز فکر کا اندازہ کیا جا سکتا ہے "غالب کے منتخب حکمائہ اشعار کی شرح" حکمائہ کا لفظ پھر ان کے ذہن پر اس طرح چھا گیا کہ انہوں نے اشعار غالب میں سے دایا پھر کے فلسفیانہ اور سائنسی علوم کو تلاش کر لیا — اس طرح سے عظمت غالب تو ظاہر ہو نہ ہو، خلیفہ عبدالعظیم کی فکری عظمت کا کسی حد تک اظہار ضرور ہو جاتا ہے کہ وہ اپنے عہد اور ماضی کے علمی پس منظر سے واقفیت رکھتے ہیں۔

خلیفہ عبدالعظیم نے کسی طرح شرح اشعار و افکار غالب کے پردے میں اپنے خیالات و افکار اور عصری علوم وغیرہ کو جمع کرنے کی سعی کی ہے۔ اس کا اندازہ تو شرح کے مطالعہ کے بعد ہی ہو سکتا ہے۔ لیکن

۱۔ افکار غالب، خلیفہ عبدالعظیم، ص ۷۷۔

۲۔ روح غالب، لشتر جالندھری، ص ۶۔

یہاں مثال کے طور پر ایک دو اشعار سے اس کی وضاحت کرنی ضروری سمجھتا ہوں ۔

میری تعمیر میں مضمیر ہے اک صورت خرابی کی
ہبولا برقِ خرمن کا ہے خون گرم دھقان کا

کی شرح کرتے ہوئے انھوں نے ہیگل کا فلسفہ ، آرن گریم کا نظریہ وجود اور کارل مارکس کا جدلیاتی نظام پیش کیا ہے اور پانچ صفحات پر اس کی تشریح کی ہے ۔ ایک تو یہ فکری پس منظر بھر حال غالب کا نہیں ۔ چنانچہ غالب کے نام پر یہ سب کچھ پیش کرنا کچھ زیادہ درست معلوم نہیں ہوتا ۔ دوسرا ستم یہ کہ انھوں نے شدت جذبات اور خطیبانہ جوش میں بعض متضاد اور غیر متعلق باتیں بھی لے دی ہیں جن کا شعر کے مفہوم سے تعلق نہیں !

”ادھر دھقان کا خونِ گرم بچیاں پیدا کر رہا ہے جو خرمن گندم کو تو نہیں لیکن ظالمانہ زمینداری اور جاگیرداری کے خرمن کو حلا دیں گی اور دوسری جانب کاربگروں اور مزدوروں کا خونِ گرم مرمایہ داری کے لیے برق افگن ہو رہا ہے“ ۔

ملاحظہ فرمائیے کہ غالب کہتا ہے کہ خون گرم دھقان سے خرمن گندم جلی جانے کا ۔ جب کہ خلیفہ عبدالعکیم زمینداری اور جاگیرداری کا خرمن جلانے لگے ۔ یہ ممکن ہے کہ شعر میں جدلی نظام کو شناخت کیا جائے لیکن اس کا یہ اشتراک اطلاق شارح کا خود ساختہ ہے اور شعر کے پردے میں گمراہ کن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے جب کہ اس کے مقابل نثر جالندھری نے نہایت سیدھے سادے انداز اور مادہ الفاظ میں شعر کی شرح کی ہے :

”خود میری تعمیر ہی میں اس کے برباد ہو جانے کی صورت پوشیدہ ہے ۔ گویا میں وہ دھقان ہوں جس کی سرگرمی اور سخت محنت خود

اس کی خرمی کے لیے بھلی کام دیتی ہے یعنی اسے جلا کر بھسم کر دیتی ہے۔“

شرکاری کا یہ اسلوب و انداز جو خلیفہ عبدالعظیم اور اسی نوع کے دوسرے شاعرین نے اختیار کیا ہے اس میں تاویل کا دروازہ گھلا ہے۔ شاعر کے مافی الضمیر کا اظہار نہیں ہو سکتا اور تفہیم ناقص رہ جاتی ہے۔ اس بنا پر اس طریق کار کو شرح نگاری کے لیے بہتر نہیں قرار دیا جا سکتا ہے۔

خلیفہ عبدالعظیم کے فکری مقام و مرتبہ اور حکیمانہ انداز تشریح کے ہمیشہ نظر اس بات کی توقع کرنی پڑے جہاں وہ خیالات کی صحت اور درستی کے بارے میں بھی اپنی رائے دینے میں محتاط رہیں گے اور ایسے خیالات کی تائید نہیں کریں گے جن کی صحت کے بارے میں کلام ہو سکتا ہے۔ لیکن انہوں نے اشعار غالب کے زیر اثر ایسی امثال ہمیشہ کی ہیں جن کی ضرورت نہ تھی اور پھر غلط خیالات کی بہک وقت تائید اور تردید دونوں ملتی ہیں۔ مثلاً :

وفا داری بشرط استواری اصل ایمان ہے
مرے بت خالہ میں تو کعبے میں گاڑو برہمن کو

”غالب اس شعر میں... کہتا ہے کہ میرے اردہک — ایمان کی بنیاد وفا داری کا جذبہ ہے۔ جہاں فوراً یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ وفا کی خوبی یا خرابی کا مدار اس پر ہونا چاہیے کہ کس مقصد گس چیز یا گس ہستی سے وفا برتی گئی ہے، اگر مقصود بلند ہے تو اس کے ساتھ وفا کا درجہ بھی بلند ہوگا۔ لیکن اگر مقصود ادنیٰ یا گمراہ کن ہے تو اس کے ساتھ جس شدت سے وفا برتی جائے گی اسی قدر انسان گمراہ ہوتا جائے گا۔ غالب نے اس خیال سے ہٹ کر یہاں ایک حکیمانہ لکھ بیان کیا ہے کہ وفا داری کا جذبہ انسان کی حیرت کے اندر ایمان کی اساس ہے، اگر کسی موہوم معبود

یا مقصود کے ساتھ بھی استوار اور پائیدار وفا ہو جائے تو یہ اس کا ثبوت ہے کہ ایک شخص کے اندر وفا کا جوہر موجود ہے۔۔۔ بے وفا انسان کا کسی مقصد پر ایمان نہیں ہوتا، اگر یہ بتاد گئی بنیاد سے وابستہ ہو کر قائم ہو گئی ہے تو آئندہ اس پر اچھی تعمیر حیات ہو سکتی ہے۔۔۔ سیرت میں اگر کسی طرح۔۔۔ استواری پیدا ہو گئی ہے تو اس کا رخ اعلیٰ اور اصلی مقاصد کی طرف پھیر کر اس سے عظیم الشان کام لیے جا سکتے ہیں۔“

جہاں پہلی بات تو خود شعر غالب ہی میں قابل اعتراض ہے کہ ایک ہرمن حسن نے ساری زندگی بتوں کی ہرستش، خلوص اور وفاداری کے ساتھ کی اس کو یہ سزا گھوڑ دی جائے کہ مرے کے بعد اس کو ان سے دور کر دیا جائے اور ایک ایسی جگہ لے جایا جائے جہاں نہ بت موجود ہیں اور نہ ان کی موجودگی پسندیدہ ہے، اس طرح کعبہ گوہا بت ہرست کے لیے ایک سزا کی حیثیت رکھتا ہے۔ جہاں تک خلیفہ عبدالعظیم کی شرح کا تعلق ہے تو اس میں بھی فکری تضاد اسی وجہ سے پیدا ہوا کہ شعر میں صداقت مسخ ہو گئی تھی۔ جس کا خلیفہ عبدالعظیم کو بھی احساس ہوا اور ان کا ذہن اعلیٰ مقصد سے وفاداری کی جانب گیا، لیکن پھر تاویل کا انداز اختیار کیا اور بھی جب بت بنتے تھے دیکھی تو مجبور ہو کر کہنے لگے کہ اعلیٰ مقاصد کی جانب رخ موڑا اور پھیرا جا سکتا ہے اور دراصل یہی شرح کی غلطی اور شارح کا تضاد ہے کہ جب رخ موڑ لیا گیا تو وفاداری اور استواری کہاں رہی اور امر طرح اگر ایک طرف شعر کی شرح درست نہ رہی تو دوسری طرف خلیفہ عبدالعظیم کی صحت فکر بھی اس شرح سے متاثر ہوئی کہ وہ حقیقت کا شعور وفاداری کی سطح پر نہیں رکھتے۔

اس ساری بحث سے اب یہ اندازہ لگایا مشکل نہیں رہا کہ خلیفہ عبدالعظیم نے فکر غالب کا سہارا لیے کر دراصل اپنے افکار و نظریات بیان کرنے کی کوشش کی ہے اور چونکہ خیالات غالب کا خیال رکھنا بھی

ضروری تھا اس لیے وہ انگریز استعمار بھی اقرار نہ رکھ سکے۔ خلیفہ عبدالعکیم نے اس سوال کا جواب کہ گیا غالب کا کوئی مستقل فلسفہ ہے، نفی میں دیا ہے۔ لیکن غالب کے تعلق سے انہوں نے وحدت الوجود کے تصور پر سیر حاصل بحث کی ہے اور یہی الدازان کے بعد شارح یوسف سلیم چشتی نے اختیار کیا ہے۔ یوسف سلیم چشتی نے نہایت طرح و بسط سے اس تصور کے تمام پہلوؤں پر بحث کی ہے لیکن وحدت الوجود کے بارے میں ہر دو فارحین کے نقطہ نظر میں اختلاف ہے۔ یوسف سلیم چشتی نے اس تصور کے اثبات کے لیے دلائل اور تاویلات پیش کرنے کی ہر دو طرح سے کوشش کی ہے، جب کہ خلیفہ عبدالعکیم کے یہاں تشکیک کا رجحان غالب ہے، غالب کے حوالے سے اور ہوں بھی یوسف سلیم چشتی کے برعکس خلیفہ عبدالعکیم کا نقطہ نظر یہ ہے کہ وحدت الوجود ایک درست تصور نہیں ہے کیونکہ ایک تو یہ اسلام کی سیدھی سادھی توحید کے متعلق شکوک و شبہات کو ابھارنے والا اور الجھاؤ پیدا کرنے والا تصور ہے اور دوسرا یہ کہ اس کے تحت وحدت ادیان کا جو تصور پیدا ہوتا ہے اس سے اسلام کا انفرادی تشخص مجروح ہوتا ہے*۔

اگر تمام ادیان حقیقت مطلقہ تک رسائی کا یکساں ذریعہ ہیں تو ان الدین عند اللہ الاسلام کہا معنی رکھتا ہے؟

* یوسف سلیم چشتی نے وحدت الوجود کے متعلق کافی مبالغہ الداز میں بحث کی ہے اور تصوف کی اصطلاحات کثرت سے استعمال کی ہیں۔ جس کے باعث یہ تقریر عام قاری کی سمجھ سے بالاتر ہو گئی ہے۔ ویسے بھی خود یہ تصور اس قدر الجھا ہوا ہے کہ اس کو نہ تو آسانی سے بیان کیا جا سکتا ہے اور نہ ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ مذہب بت ہے کہ اسلام کی توحید تو عرب کے بدوؤں کی سمجھ میں آگئی لیکن بقول یوسف سلیم چشتی ”اس مسئلہ کی صحیح تعبیر کی دشواری کا الدازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ مولانا شبلی امانی جیسے فاضل نے نادانستی میں اس کی وضاحت بالکل غلط طریق

تاہم اگر ہم بات تسلیم بھی کر لی جائے کہ یوسف سلیم چشتی نے وحدت الوجود کے تصور کو ہوری طرح واضح کر دیا ہے اور ان کی

بقیہ حاشیہ :

ہر کی "۔

حوالہ کیا جا سکتا ہے کہ اگر شبلی نعمانی جوہرے عالم بھی اس تصور کو نہیں سمجھ سکتے تو پھر اس سے اسلام کا کیا حلق ہو سکتا ہے ۔ ہمارے خیال میں یوسف سلیم چشتی کے دویلی انداز کو نظر انداز کیا جائے تو شبلی نعمانی نے اس کی ارجہائی صحیح کی ہے اور وحدت الوجود سے عام طور پر وہی مراد ہے جو شبلی کے یہاں ہے ۔ ہاں مارا ناوبرلات کا وہ نظام ہے جو اس تصور کے منطقی نتیجے کو تسلیم کرنے سے ہومکچاہٹ کے باعث پیدا ہوا ۔

شبلی نعمانی لکھتے ہیں :

"لیکن رفتہ رفتہ ہم حیاں وحدت وجود کی حد تک جا پہنچا ، یعنی یہ کہ درحقیقت خدا کے سوا کوئی اور چیز سرے سے موجود ہی نہیں ہے یا ہوں نہ ہوں کہ جو کچھ ہے خدا ہی ہے "۔

اور اب ملاحظہ ہو یوسف سلیم چشتی کا وہ تاویلی انداز جس کے تحت وہ شبلی نعمانی کی اصلاح کرتے ہیں ان کے خیال میں یہ جملہ ہوں ہونا چاہئے تھا کہ :

"جو کچھ موجود ہے اگرچہ باعتبار وجود سب خدا ہی ہے مگر باعتبار دوات خلق یا باعتبار نعمات کوئی شے بھی خدا نہیں ہے ۔۔۔ اس فزک مسدھی قوی کو دہن بسیں کرنے کے لیے ہم ایک دوسری مثال پیش کرتے ہیں کہ حضرات صوفیاء یہ نہیں فرماتے کہ یہ کائنات جدوہ ذات ہے ، بلکہ اس بات کو یوں فرماتے ہیں کہ

۱ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۱۶۷ ۔

۲ - ایضاً ، ص ۱۷۰ ۔

ماری بحث سے اس تصور کا اثبات ہو جاتا ہے ۔ تب بھی غالب کے حوالے سے ان کی یہ بحث زیادہ قابلِ وقعت نہیں ہوتی ۔ گبولکہ اول تو یہ کہ غالب بقولہ حاشیہ :

جلوہ ذات یہ کائنات ہے ۔۔۔ دواوں جملوں میں زمین آسمان کا فرق ہے ۔ غور گہجیے جب آپ یہ کہتے ہیں کہ یہ کائنات تو آپ پہلے اپنے ذہن میں تھی اور سامع کے ذہن میں بھی کائنات کی ہستی کا اثبات کرتے ہیں پھر ایسے جلوہ ذات قرار دیتے ہیں ۔۔ کائنات جلوہ ذات نہیں ہے کیونکہ ذات کا ہدات خود وجود ہی کہاں ہے جو اسے مبداء قرار دیا ہے ہاں یہ ضرور ہے کہ جلوہ ذات یہ سب تعینات شکل کائنات نعر آ رہا ہے چونکہ ذات (حق) فی العاقبت موجود ہے ۔

”اس لیے اس کا اثبات نہ حلال عقل ہے نہ حلاف شریع“^۱۔
یوسف سلیم چشتی کے اس خیال کہ کائنات کا یہ وجود ہی کہاں ہے یعنی وہ موهوم اور لرہ ہے کے برعکس خلیفہ عبدالعظیم کا یہ استدلال ملاحظہ ہو :

”موجودات کو اعتباری اور ایسب سہے کے باوجود بھی وجودی موحد اس کا فائل ہے کہ جو کچھ ہے وہ ایک ہی ذات کا شہود اور جلوہ ہے ۔ لا موجود الا الله و لا مؤثر فی وجود الا الله ۔ اگر موحودات میں خدا ہی مؤثر فی لوجود ہے تو موجودات مطلقاً موهوم و معدوم نہیں ہو سکتے ، بقول غالب :

ع اصل شہود و شاہد و شہود ایک ہے
عالم اگر صفات اللہ کا معبر ہے تو وہ عمر اصلی نہیں ہو سکتا ۔
حقیقت یہ ہے کہ ہستی کو واحد سمجھنے والوں میں ہی ذات واجب الوجود اور عالم کے باہمی تعلق کی بہت بڑے بڑے احصائات ہائے جاتے ہیں“^۲ ۔

۱ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ۱۴۰-۱۴۱ -

۲ - افکار غالب ، خلیفہ عبدالعظیم ، ص ۳۰ -

کے یہاں اثبات کے ساتھ ساتھ تشکیک کا رویہ بھی ملتا ہے جسے یوسف
سلیم چشتی نے نہ صرف نظر انداز کیا ہے بلکہ اس کی تاویل بھی کی ہے *

حاشیہ :

* مثلاً یہ اشعار ملاحظہ ہوں ۔ جن سے واضح طور پر غالب کے یہاں
وحدت الوجود کے بارے میں تشکیک کا عنصر اہر گر سامنے آتا
ہے ۔ مگر یوسف سلیم چشتی نے ان اشعار میں بھی تاویلی انداز
میں اس تصور کا اثبات کیا ہے :

جب کہ نبھ ان نہیں کوئی وجود
بہر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے ؟
یہ ہری چہرہ لوگ کیسے ہیں
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے ؟
شکن زلف عنبریں کہوں ہے
لکہ چشم سرمہ سا کیا ہے ؟
سہزہ و گل کہاں سے آئے ہیں
اہر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے ؟

”یہ ہنگامہ جو کائنات میں نظر آتا ہے اس امر کا متقاضی ہے کہ
اشیائے مختلفہ کے وجود کو تسلیم کیا جائے ، حالانکہ حقیقت یہ ہے
کہ خدا کے سوا اور کوئی شے دراصل موجود نہیں ہے ۔ اس لیے
غالب نے اپنے استعجاب کو استفہام کے پیرائے میں پوش کیا ہے ۔
یعنی استفہام سے ان کا مطلب استخیار نہیں ہے ، بلکہ تعجب کا
اظہار ہے ۔۔۔ استعجاب کے پردے میں وہ اس حقیقت کو واضح
کرنا چاہتے ہیں کہ خدا کی وحدانیت ہدات خود عدیم المثال اس لیے
حیرت انگیز ہے ۔ کہوں ؟ اس لیے کہ اس کی وحدت نہ جنسی ہے
نہ نوعی ، نہ عادی نہ اعتباری یعنی اس کی وحدت بھی اس کی ذات
کی طرح فہم انسانی سے بالاتر ہے ۔“

دوم یہ کہ انہوں نے ڈاکٹر عبادت اربلوی کی تائید میں لکھا ہے کہ :

”غالب نے تصوف کے مسائل محض رسماً یا تقلیداً نظم کیے ہیں۔
 ”یہی وجہ ہے کہ ان کے اشعار میں نہ خواجہ میر درد کی سی تاثیر
 ہے اور نہ حضرت ہمدانی کی سی دلکشی، نہ الداز بیان ہے نہ مول
 و گدار ہے، نہ لذت پرواز ہے، اگر تصوف کا ہر تو بھی پڑ جاتا
 تو میر مہدی مجروح کو یہ نصیحت کرنے والا کہ علی علی کہا کر
 اور فارغ البال رہا کر۔ خود ماری عمر الکربیر الکریز نہ گرتا
 رہتا۔“

بقیہ حاشیہ :

تاویل کے اس الداز سے نہ صرف یہ کہ غالب کے اشعار کا مفہوم
 مسخ ہو گیا ہے بلکہ وحدت ذات کو فہم السانی سے بالآخر قرار دے کر
 انہوں نے بالواسطہ گویا یہ ثابت کر دیا ہے کہ تصور وحدت الوجود کی
 تفہیم کے لیے انہوں نے جو دو اڑھائی سو صفحات لکھے ہیں۔ وہ بھی
 بے معنی ہیں۔ نیز حسن خدا کی وحدت سمجھ ہی نہیں آنے گی، اس کی
 وحدانیت ہر کون ایمان لائے گا۔ اسی مسئلہ کی وضاحت اور اشعار کا
 صحیح اس منظر اور خود غالب کے فکری مغالطہ کی نشاندہی خلفہ
 عبدالعکیم کی اس تحریر میں خوبی سے ملتی ہے :

”غالب بوجھتا ہے کہ جب تیرے سوا کچھ موجود نہیں تو پھر
 یہ مظاہر کہاں سے آگئے ہیں پہلے وہ مظاہر کو معدوم فرض
 کر لیتا ہے پھر بوجھتا ہے کہ یہ معدوم موجود کیوں کر معلوم
 ہوتے ہیں لیکن جب مفروضہ ہی غلط ہے تو اس سے پیدا شدہ سوال
 کا معقول جواب کہاں سے آنے کا۔ پہلے کثرت کو وحدت کے منافی
 سمجھ لیا۔ پھر سر پہننے لگے کہ اس کثرت کا وحدت سے رابطہ
 لابل فہم معلوم نہیں ہوتا۔ قرآن گھٹتا ہے کہ عالم حقیقی ہے اور

اگر یہ بات درست ہے اور واقعاً درست ہے کہ غالب کا تصوف سے بعض نظری تعلق تھا۔ عملی زندگی میں اس کے اثرات بالکل نہیں ملتے تو پھر آخر یوسف سلیم چشتی کو اس قدر صفات اثبات وحدت الوجود پر صرف کرنے کی کہا ضرورت تھی۔

دراصل یوسف سلیم چشتی پر خود متصوفانہ فکر کا غلبہ ہے۔ اس وجہ سے اللہوں نے یہ طواری مجہد لکھی ہے اور پھر صرف یہی نہیں بلکہ شرح اشعار کرتے ہوئے بھی وہ معروضی نقطہ نظر نہیں اپنا سکے بلکہ ان کی ساری طرح ان کے اسی مزاج اور فکر کے زیر اثر ہے۔ جس سے غالب کی وہی ایک رسمی تصویر ابھرتی ہے جو یوسف سلیم چشتی پیش کرتے ہیں اور جو خود ان کے خیال کے مطابق بھی غالب کی حقیقی تصویر بھی نہیں ہے۔ کیونکہ غالب کا وجودی پہلو بعض نظری یا مصنوعی ہے۔

اس سے قبل مولانا مہا کے بارے میں بھی یہ کہا گیا ہے کہ وہ تصوف کی غالب میلان کی وجہ سے توہل کا شکار ہو جاتے ہیں۔ لیکن مولانا مہا سے بھی زیادہ یہ رجحان چشتی کے یہاں ہے بلکہ اراط و تفریط تک پہنچا ہوا ہے۔ ایسے اشعار کی شرح میں توہل سے کام لیتے ہیں جہاں گمراہی بالکل ہے اور اسی غیر ضروری دولاتی انداز نے ان کی

بقولہ حاشیہ :

اس میں کچھ عیب و باطل نہیں اور ہر مظہر آیت الہی ہے۔ خدائے حقیقی سے جو کچھ سرزد ہوتا ہے وہ حقیقی ہے، غالب وجودی بن کر ایک غلط قسم کے خیال حیرت میں ڈوب جاتا ہے اور ہوجھتا ہے کہ وہ سبزه و گل کہاں سے آئے ہیں۔ سیدھا جواب ہے کہ خدا خلاق ہے اور حسن آفرین ہے وہ بے صفات وحدت نہیں جو کچھ ہے اس کی شان خلاق میں سے ابھرتا ہے۔ خلاق ایک صفت ذاتی ہے، وہ خود شے ہیں۔ لیکن تمام اشیاء اس سے ظہور میں آتی ہیں۔ اس کی خلاق ہر شے میں موجود ہے لیکن خلاق خود شے نہیں بن سکتی۔“

شرح کے حجم کو بڑھا دیا ہے۔ اس اعتبار سے بھی یہ غلام رسول مہر کی شرح کے بعد آتی ہے۔ یوسف سلیم چشتی کے اس رجحان پر تبصرہ کرتے ہوئے ناصر الدین ناصر لکھتے ہیں کہ :

”یہ بات مشاہدے میں آتی ہے کہ جہاں کوئی تصوف کا مسئلہ آتا ہے، سہا اور چشتی بحث کو بہت طول دیتے ہیں اور بعض اوقات بلا ضرورت تدقیق سے کام لیتے ہیں“

اس طریق کار کا نقص یہ ہے کہ اشعار کا فکری پس منظر بدل جاتا ہے۔ شارح شاعر کو زمین سے اٹھا کر آسمان کی بلندیوں پر لیے جاتا ہے۔ مجازی کو حقیقی رنگ دے دیتا ہے۔ جس سے شاعر کے مزاج اور شعر کے مفہوم پر دو کی تفہیم متاثر ہوتی ہے۔ اس سے غیر ضروری طور پر ایک حامی کو ولی کے برابر بنا دیا جاتا ہے اور شاعر کی حقیقی - وجہ اور اس کا انسانی روپ ماورائی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔

نظم طباطبائی اور اشتر حالیہری کی طرح یوسف سلیم چشتی اغلاط شعریہ غالب کو ڈھونڈنے نظر نہیں آتے کہ موقعہ ہائیں اور اعتراض جڑ دیں۔ لیکن ان کا رویہ سہا، بے خود اور آء باقر کی طرح انفعالی بھی نہیں کہ عذوب کلام پر بھی دم مادہ لیں اور خاموشی سے گزر جائیں۔ چنانچہ انہوں نے جہاں غالب کے نفی اور انگری محاسن کی داد دل کھول کر دی ہے اور کلام غالب کے اعلیٰ پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے وہاں انہوں نے غالب کے نفی اور فکری پر دو طرح کے تقاضے سے بھی صرف نظر نہیں کیا۔ ان کی توجہ زیادہ تر غالب کے کلام میں اغلاق اور ابہام پر رہی ہے۔ ان کے خیال میں یہی چیز ”غالب ازم“ بھی ہے، مثلاً

شبم یہ کل لالہ نہ خالی ز ادا ہے
داغ دل بے درد نظر کاہ حیا ہے

”چونکہ اس شعر میں غالب نے اپنے مفہوم کو ان الفاظ میں ادا

گیا ہے جن سے وہ مفہوم ظاہر نہیں ہوتا اس لیے شعر مغلق ہو گیا اور یہ اغلاق ہی ”غالب ازم“ یعنی ان کی خصوصیت ہے۔“

یوں تو شرح اشعار سے قبل بھی یوسف سلیم چشتی نے غالب کی شعری خصوصیات اور مابعد شعراء پر غالب کے اثرات پر تفصیل سے بحث کی ہے، تاہم ان کا یہ بھی خاص انداز ہے کہ وہ شرح اشعار میں بھی اکثر اشعار کے حوالے سے خصوصیات کلام غالب بیان کرتے ہیں۔ اس طرح کا انداز دوسرے شارحین میں زیادہ نہیں ملتا۔ غلام رسول مہر نے البتہ اس روش کو اپنایا ہے۔

جہاں تک یوسف سلیم چشتی کے بنیادی مقصد کا تعلق ہے یعنی تہمید کلام غالب تو اس میں شک نہیں کہ وہ اس مقصد میں بڑی حد تک کامیاب ہوئے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ ایک نہایت عمدہ شرح ہے۔ اگر ان کے منصوبہ رجمان کی ہمت والی تشریحات کو نظر انداز کر دیا جائے تو دوسری شریعت پر اعتبار سے قابل قبول ہیں۔ مشکل الفاظ کے معنی لکھنے میں قناعت سے کام لیا گیا ہے لیکن اشعار کی شرح اس انداز سے کی گئی ہے کہ مشکل الفاظ کے معنی بھی واضح ہو جاتے ہیں اور شعر کا مفہوم بھی سمجھ آ جاتا ہے۔ مشکل ترین اشعار کی شرح جو دراصل اس شرح کا ”ہواز“ ہے* بھی نہایت کامیابی سے کی گئی ہے اور اکثر اشعار کے مطالب قابل قبول ہیں اور بعض اختلافی امور میں بھی ان کی رائے کو ترجیح دی جا سکتی ہے عبدالقادر سروری لکھتے ہیں :

* حاشیہ :

”ہندوستان اور پاکستان میں جس قدر شروح شائع ہو چکی ہیں میں نے ان سب کا بالاستیعاب مطالعہ کیا مگر مشکل ترین اشعار کا مطلب کسی شرح سے مجھ پر واضح نہ ہو سکا، اگر یہ بات نہ ہوتی تو میں ہرگز شرح لکھنے کی جسارت نہ کرتا۔“

”چشتی کو شرح لکاری میں بڑی مہارت حاصل ہوگئی ہے۔ اقبال کی تقریباً ساری تصانیف کی شرحیں انہوں نے لکھی ہیں اور انہی مہارت کو اس کے سرانجام میں ذوق سے زیادہ ایک تکنیک کے طور پر استعمال کیا ہے۔“

لیکن مندرجہ بالا بحث سے یہ خیال بھی درست نہیں ہوگا کہ یوسف سلم چشتی نے اشعار کے نئے مفہم دریافت کیے ہیں۔ اصل میں ضرورت لٹے پن کی نہیں درست تفہیم کی ہوتی ہے۔ چنانچہ چشتی کے یہاں بھی ایشر وہی مفہم ہیں جو متقدمین شارحین کے یہاں ہیں ان کے یہاں وضاحت و صراحت اور الازا تشریح نسبتاً بہتر ہے اور یہ ان کی شرح لکاری میں مہارت کے باعث پیدا ہوا۔ تاہم ایسے اشعار بھی موجود ہیں جہاں انہوں نے جدت اور تازگی کی تلاش میں صحت مفہوم کو متاثر کر دیا ہے۔ مثلاً :

کلشن میں ہندوہست ہرلک دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقہ بیرونِ در ہے آج

اس کی شرح تقریباً تمام شارحین سے ایک یوں کی ہے کہ :
”موسم بہار کے فیضان کی بدولت باغ کا کچھ اور ہی عالم ہے ،
ہر طرف دلاویزی کے سامان ہویدا ہیں۔ یہاں تک کہ حلقہ بیرونِ در
پر یہ اعتبار دل فریبی قمری کے طوق کا دھوکہ ہوتا ہے۔ یہی
اس میں بھی وہی دلکشی پیدا ہوگئی ہے جو قمری کے طوق میں
قدرتی طور پر پائی جاتی ہے۔“

لیکن اس مفہوم کو قبول کرنے میں ”ہرلک دگر“ اور ”آج“
کے الفاظ مانع ہیں کیونکہ موسم بہار کا پھیلاؤ تو کافی عرصے کا تقاضی
ہے جب کہ یہاں ”آج“ کا لفظ اور ”ہرلک دگر“ کسی خصوصی
انتظام کا اشارہ ہے جو چشتی کی شرح سے واضح نہیں ہوتا ، جب کہ
شارحین نے ان الفاظ کا خیال رکھتے ہوئے شرح کی ہے ۔

۱۔ غالب کے اردو کلام کی شرحین ، عبدالقادر سروری ، ص ۱۰۰۔

۲۔ شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلم چشتی ، ص ۱۴۔

یوسف سلیم چشتی نے متقدمین شارحین کے استفادہ کا کوئی اقرار اور اظہار تو نہیں کیا ، لیکن شرح ہر مولانا حالی اور نظم طباطبائی کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں ۔ حسرت موہانی اور اثر لکھنوی سے بھی وہ کافی متاثر نظر آتے ہیں ۔ بیشتر مقامات پر الہوں نے مولانا معانی کو نقل کیا ہے اور دو چار مقامات پر اثر لکھنوی کے لئے مفہیم بھی اپنے مفہوم کے ساتھ درج کیے ہیں ۔ کہیں کہیں دوسرے شارحین کے ان اعتراضات کو بھی نقل کیا ہے جہاں الہوں نے غالب پر اعتراض کیا ہے ۔ بعض مقامات پر اصلاح کلام غالب کی بھی کوشش کی ہے ۔ تاہم ایسے مقامات کم ہیں مثلاً :

ہم سخن تیشے نے فریاد کو شیریں سے کیا
جس طرح کا کہ کسی میں ہو کمال اچھا ہے

نظم طباطبائی کا اعتراض نقل کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”پہلے مصرعے میں گستاخ ہے اور دوسرے میں تنافر ۔ تین کاف بھی ”کا کہ کسی“ مصدر آگئے ہیں اور مضمون بھی کچھ نہیں ہے“ ... اگر دوسرے مصرعے کو ہوں پڑھا جائے ”جس طرح کا بھی کس میں ہو کمال اچھا ہے“ تو تنافر کا عیب دور ہو جائے گا“۔

اس میں شک نہیں کہ اصلاح بہ عمدہ کی گئی ہے لیکن یہ اصلاح دینے وقت لشتر جالندھری کی شرح ان کے سامنے نہیں رہی ہوگی ، ورنہ کثرتِ لغت کو دیکھ کر ہوں ایک آدمہ مصرعہ کی اصلاح کے بارے میں لگ سوجتے ۔

یوسف سلیم چشتی کی شرح میں ایک انفرادی خصوصیت جو بعد میں منظور احسن عباسی کے یہاں نظر آتی ہے (اور ان کی شرح میں بھی منظور احسن عباسی کے مشورہ سے ہے) یہ ہے کہ ہر شعر کی شرح کے آخر میں ”ہیادی تصور“ کو چند الفاظ میں تھوڑ کرنا ہے ۔ جس سے شعر کی تہم اور اس کے مرکزی خیال کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے ۔

تاہم دواوں شارحین کے یہاں بعض اشعار کے مرکزی تصورات میں اہل اختلاف ملتا ہے جس کا ذکر منظور احسن عباسی کی شرح پر بحث کے دوران کیا جائے گا۔

دوسرے شارحین کے علاوہ ایک آدھ مقام پر یوسف سلیم چشتی نے لہاز فتح پوری کی شرح بھی نقل کی ہے۔ یہ شرح رسالہ 'نگار' کے کسی ارچے سے نقل کی گئی ہے کہونکہ لہاز کی شرح کتابی شکل میں بعد میں شائع ہوئی۔ لہاز فتح پوری کا روہ لہ صرف یہ کہ یوسف سلیم چشتی سے مختلف ہے بلکہ مومن دہلوی کی طرف داری کے باعث کچھ جارحانہ سا محسوس ہوتا ہے اور انظم طباطبائی کی یاد تازہ کرتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ انہوں نے موقع بھل کے مطابق اغلاط و عیب کلام غالب کو اجاگر کرنے میں کوتاہی نہیں رتی۔ فکری اور فنی ہر دو طرح کے اعتراضات انہوں نے کلام غالب پر کیے ہیں لیکن جس عیب پر ان کی نگاہ زیادہ پڑی ہے وہ مبالغے کا حد سے بڑھا ہوا عنصر ہے جسے وہ ناگوار محالہ سے تعبیر کرتے ہیں۔

لہاز فتح پوری اپنی شرح کا حواز پیش کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”اکثر طلبا میرے پاس آئے اور انہوں نے غالب کے بعض اشعار کا مفہوم مجھ سے دریافت کیا تو مجھے یہ دیکھ کر اسوس ہوا کہ ان کے اساتذہ نے جو مفہوم ان کو بتایا ہے وہ بہت الجھا ہوا ہے اور طلبا کا ذہن و دماغ آسانی سے آجے قبول نہیں کر سکتا۔ ہمارا مجھے خیال ہوا کہ غیر ضروری مباحث میں الجھے بغیر اگر سادہ الفاظ میں غالب کے مشکل الفاظ کا مفہوم ظاہر کر دیا جائے تو زیادہ مناسب ہوگا۔“

جہاں تک متقدمین شارحین سے استفادے کا معاملہ ہے، اس ضمن میں انہوں نے شارحین کے نام تو نہیں گوائے لیکن ان کی تحریریں اس بات کا ثبوت ہیں کہ شارحین کی خاص بڑے تعداد ان کے مطالعہ میں رہی ہوگی۔ شارحین ہر ان کا بنیادی اعراض یہ ہے کہ وہ غالب کے اشعار میں

غیر ضروری تدقیق اور تاویل سے کام لیتے ہیں ۔ لکھتے ہیں :

”اس میں شک نہیں کہ شارحینِ غالب نے اپنے ذوق کے لحاظ سے کافی ژرف نگاہی سے کام لیا ہے ۔ بعض نے لفظی و لغوی تھقیق کو سامنے رکھا ، بعض نے اس عقیدے کی بناء پر کہ غالب کے کلام میں کسی خامی کا پایا جانا ممکن ہی نہیں اس کے بے شمار بے معنی اشعار میں بھی گھینچ تان کر کوئی نہ کوئی مفہوم پیدا کرنے کی کوشش کی ہے ۔ بعض شارحین ایسے بھی ہیں جن کو عیب کا ہر شعر حکمت اور فلسفہ نظر آیا اور اس کی شرح و تفسیر میں وہ غالب سے زیادہ لالابلِ فہم ہو کر رہ گئے ۔ بعض شرحوں میں بے اختصار و اجمال پایا جاتا ہے اور بعض میں زیادہ اطناب ، ان شرحوں کے ہوتے ہوئے بھی ایک معتدل قسم کی شرح کی ضرورت یقیناً باقی تھی۔“

لیاز فتح پوری کے اس عمومی اور سرسری تبصرے میں صحت و صداقت تو موجود ہے لیکن اس تبصرے سے یہ اندازہ نہیں ہو سکتا کہ خاص طور پر ان کا ہدف کون ہے ، تاہم اس کی زد میں طرفدارانِ غالب آتے ہیں ۔ جب کہ کلامِ غالب پر تنقید کا جو الذرا ہوں نے اپنا ہا ہے اس سے وہ نظام طباطبائی کی روایت میں شامل ہو جاتے ہیں اور یہی روایت آگے حسرت موہانی ، جوش ملیح آبادی ، شتر جالندھری اور یوسف سلیم چشتی تک چلی جاتی ہے ۔

لیاز فتح پوری کی طرح کے مطالعہ سے ان پر متقدمین شارحین کے اثرات کا سراغ لگایا جاسکتا ہے ۔ بعض مقامات پر انھوں نے ایسی تشریحات قبول کی ہیں جن میں کسی قدر اختلاف ہے اور بعض کسی شارح سے مخصوص نہیں ۔ ان تشریحات سے ان کے استفادے کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً یہ شعر کہ :

تیرے خیال سے روح ابتزاز گرتی ہے
یہ جلوہ ریزی باد و بہر فشانۂ شع

کی شرح میں انہوں نے ”ہ“ کو قصیدہ قرار ہے ۔ اس سے پہلے عربی نظم طباطبائی ہی ”ہ“ کو قصیدہ کہتے ہیں ۔ جب کہ دوسرے شارحین ایسے تشبیہی سمجھتے ہیں ۔ اسی طرح اس شعر کا :

نمری کفِ خاکستر و ہلیلِ نفسِ رنگ
اے لالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

کی شرح سے یادگار۔ غالب کے مطالعہ کا احساس ہوتا ہے جس میں انہوں نے حالی کے بیان کردہ مفہوم کو رد کر کے تشریح کرنے کی کوشش کی ہے ۔ یہ انداز چونکہ پہلی بار اثر لکھنوی نے اپنایا ہے اس لیے وہ بھی مطالعہ میں رہے ہوں گے ۔ یوں تو ان کے بیان کردہ مفہیم ایسے نہیں جو ان سے قبل شارحین کے یہاں نہ ملتے ہوں ۔ تاہم انہوں نے اشعار کی شرح کرنے ہوئے نہایت عمدگی سے ایک اپنا اسلوب و انداز بنایا ہے جس پر کسی کی چھاپ نظر نہیں آتی ۔ جہاں تک اشعار غالب پر ان کے اعتراضات کا تعلق ہے تو ان میں سے بعض تو روایتی ہیں لیکن بعض نئے بھی ہیں اعتراضات کرنے اور عیوبِ کلام آجا کر کرنے میں وہ کوئی لگی لہی نہیں رکھتے چنانچہ تعقید ، ایہام ، تکلف و تصنع ، تشبیہ و استعارہ ، دور از کار خیال ، قافیہ اور ردیف کا غلط استعمال اور مضامین کا ہلکا پن ، غرض فی اور لکری ہر دو طرح کے اعتراضات انہوں نے غالب پر کیے ہیں ۔ مثلاً :

ہیں بسکہ جوشِ ہادہ سے شیشے اچھل رہے
ہر گوشہ بساط ہے سر شیشہ ہار کا

لکھتے ہیں :

”لہ مفہوم لطیف ، لہ تشبیہ و استعارہ قابلِ تعریف“۔

واں گرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام
گرہ سے ہاں ہنبتہ بالش کفِ سیلاب تھا

لکھنے ہیں :

”شعر میں ناگوار مبالغے کے سوا کچھ نہیں“۔

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تیری شہرت ہی سہی

”اس غزل میں ردیف (ہی سہی) کا استعمال آسان نہ تھا اور مطلع کے دوسرے مصرعہ میں غالب بھی ردیف کا صحیح استعمال نہ کر سکے۔ ”ہی سہی“ ہمیشہ اس وقت استعمال ہوتا ہے جب کسی مبالغہ پسند بے گری ہوئی بات کو ہمدردی مجبوری تسلیم کر لیا جائے، غالب جب اپنے عشق کا اظہار کرتے ہیں تو معشوق ہنرگر کہتے ہیں کہ یہ عشق نہیں وحشت ہے غالب یہ سن کر معشوق سے کہنے لگے۔ چلو عشق نہیں وحشت ہی سہی لیکن اس سے تو انکار ممکن نہیں کہ میری بھی وحشت تمہاری شہرت کا باعث ہے — اس مفہوم کے پیش نظر دوسرے مصرعہ میں ردیف کا استعمال صحیح نہیں۔ کیونکہ موقعہ طنز یہ انداز میں ہے ”تیری“ شہرت تو ہے“ کہنے کا تھا۔ نہ کہ ”شہرت ہی سہی“ کا۔“

یہ اور اسی نوعیت کے دوسرے اعتراضات نیاز فتح پوری کے یہاں ملتے ہیں اور یہ اعتراضات کچھ اس جیسے بھی درست ہیں کہ یہ زیادہ تر ان اشعار پر مشتمل ہیں جو غالب کے نئے اشعار نہیں اور نہ ان پر عظمتِ غالب کا انحصار ہے یہ سب نوع کے اشعار ہیں جن کے بارے میں حامد حسن داری نے لکھا ہے کہ یہ ایسے اشعار ہیں غالب کے علاوہ اگر کسی اور کے ہونے کو کوئی شک اٹھا کر نہ دیکھتا لیکن اس بحث سے یہ اندازہ گرا رہا ہے، رہتا ہے کہ کلام غالب کے ساتھ نیاز فتح پوری نے یکسر معالمانہ رویہ اختیار کیا ہے جس میں شک نہیں کہ ان کی شرح میں یہ پہلو کچھ غائب ہے اور انہوں نے کلام غالب

کی موقع و محل کے مطابق تعریف و تحسین بھی کی ہے مثلاً :

نفی سے کرتی ہے اثبات تراوش کوہا
دی ہے جائے دہن اس کو دم ایباد ”نہیں“

”معمشوق کے دہن کو معدوم کہتے ہیں اور یہ بھی مافی ہوئی بات ہے کہ اس کے دہن سے ہمیشہ ”نہیں ، نہیں“ لگاتی ہے اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ اس کے دہن کا اثبات حروف نفی (نہیں نہیں) سے ہوتا ہے یعنی اگر وہ ہر بات پر ”نہیں“ نہ کہتا تو ہمیں اس کے دہن کا پتہ بھی نہ چلتا ۔

نہیں سے ہاں یا عدم سے وجود کا اثبات بڑے لطیف انداز میں کیا گیا ہے“۔

اسی طرح :

ظلمت کدہ میں میرے شب غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیل سحر سو خوش ہے

کے بارے میں لکھتے ہیں ۔

”غالب کی یہ عزل ، غزل بھی ہے اور مرثیہ بھی اور دونوں حیثیتوں سے بہت کامیاب ہے اگر اس کے دوسرے تصورے اور چوکھے شعر گو نکال دیا جائے تو پوری غزل مرثیہ ہو جاتی ہے جس میں ”عہد بہادر شاہ ظفر“ کی تصویر نہایت حسرت آمیز لب و لہجہ میں گھینچی گئی ہے“۔

یوں تو اثر لکھنوی نے بھی کہیں کہیں غالب کے کلام میں دلکس مومن کی نشاندہی کی ہے لیکن اہل فتح پوری نے گثرت سے اس امر کا ذکر کیا ہے ۔

”لیاز فتح پوری کے مرتبہ و مقدم سے یہ توقع کی جا سکتی تھی کہ وہ ایسے مقامات پر بحث کریں گے اور اپنی رائے کا اظہار کریں گے جن کے بارے میں اختلافات واضح ہیں۔ مثلاً مطلع سر دیوان، جس کو نظم طباطبائی نے معنی تک کہہ چکے تھے۔ لیکن انہوں نے ایسے اشعار پر بھی کوئی خصوصی توجہ نہ دی۔ اسی طرح انہوں نے بہت کم کہیں ایک آدھ مقام پر ہی شارحین کے درمیان اختلاف کا ذکر کیا ہے مثلاً مولانا حالی سے اختلاف کیا ہے ورنہ عموماً وہ بعض اپنی شرح بیان کرنے پر اکتفا کرتے ہیں، پھر مطلع سر دیوان کی شرح میں بھی انہوں نے نہ استواری اور فنا کا پہلو تلاش کیا ہے، جو درست نہیں“۔

لیاز فتح پوری کے متصل بعد جو حروری شرح شامل مطالعہ ہے وہ وجاہت علی سندیلوی کی ”نشاط غالب“ ہے شارح کوئی باقاعدہ ادبی شخصیت نہیں اور نہ غالب کی شرح لکھنے کا کوئی منصوبہ ہی ان کے سامنے تھا۔ وہ ہوشے کے اعتبار سے وکیل ہیں لیکن غالب کے مطالعہ کا شوق اس شرح کا محرک ہوا ”غالب کو پڑھنے پڑھتے مجھے بھی ان کے متعلق لکھنے کا شوق پیدا ہوا۔ غالب کے بعض ایسے اشعار ہر جن کے متعلق بعض شارحین کے بتائے ہوئے مطالب سے میں نے اپنے آپ کو متفق نہیں پایا، میں نے اخبارات اور رسائل کے لیے چند مضامین لکھے اور پھر اسی شوق نے کچھ اور ترقی کی تو رفتہ رفتہ یہ کتاب مرتب ہو گئی“۔

لیاز فتح پوری اور اس نوع کے دوسرے شارحین کے برعکس ان کا رویہ کلام غالب کے بارے میں پیمردی بلکہ جانبداری کا ہے۔ وہ ایسے نقادین اور شارحین کی آرا کو اہمیت نہیں دیتے جو کلام غالب میں عیب تلاش کرتے ہیں۔ غالب کے بارے میں ان کی رائے کا اندازہ مندرجہ ذیل

۱۔ مشکلات غالب لیاز فتح پوری، ص ۵۔

۲۔ نشاط غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۲۱، ۲۲۔

التباس سے بھولی ہو سکتا ہے ۔

”میں غالب ارسنی کے فیشن میں نہیں ۔ غالب کو اپنی بساط بھر سمجھنے کی کوشش کر کے اس کا طرفدار بنا ہوں ۔ بلکہ سچ اور سچے تو الدھی تقلید اور فیشن کی دوس سے میں اس قدر متنفر ہوں کہ جب میں نے زیادہ تر لوگوں کا رجحان غالب کی طرف دیکھا تو میں نے پہلے اس کے معترضین ہی کو بڑھسے کی کوشش کی ، لیکن ان کے پاس سوانے اس کے کچھ نہ ملا کہ غالب کو مشکل اور مغلق کہتے تھے (حالیاں الہوں نے غالب کے مشکل مغلق اشعار کے دموز و لکات اور حسن معنی پر غور کرنا ضروری نہیں سمجھا ۔ یا پھر ان کے مقابلتاً آسان کلام کو بالکل ہی نظر انداز کر دیا) غالب سہل کہتے تھے (غالب کا ایک شعر بھی سہل نہیں) ، غالب کے یہاں بعض مقامات پر تنقید لفظی اور تناظر ہے اور انتخاب الفاظ صحیح نہیں الہوں نے بعض غلط الفاظ کا بھی استعمال کیا ہے“۔

معترضین کے جس قدر اعتراضات الہوں نے نقل کیے ہیں ۔ یہ اور اس کے علاوہ بھی دوسرے عبوب فارحین اور نالیدین نے کلام غالب سے نکالے ہیں اور یہ کہ ان کے اشعار پر مشکل اور مغلق ہونے کا الزام بھی دھرا ہے اور ان باتوں میں کسی حد تک صداقت بھی ہے ، بلکہ خود ان کی تشریحات بھی غالب کی مشکل پسندی کا نتیجہ ہے اس پس منظر میں یہ گہنا کہ غالب کا ایک شعر بھی سہل نہیں ، انتہا پسندی ہے ۔

اس شرح کے شروع میں مشہور غالب شناس امتیاز علی عرشی کا ایک خط بھی شامل ہے جو دراصل دیباچے کا متبادل ہے ۔ الہوں نے بھی شارجین کے اس رویہ پر کہ وہ اشعار غالب کے ساتھ تاویلی انداز اختیار کرتے ہیں تنقید کرتے ہوئے درست کہا ہے کہ

”غالب کے اشعار کے ساتھ دشمنوں ہی نے ہیں ، دوستوں نے بھی انصاف نہیں کیا ، چوںکہ غالب تہہ دار شعر کہنے کے عادی تھے اس

لیے اس کے شارحین نے ہر ہر شعر میں ”تہہ“ نہیں تہہ در تہہ“ کی تلاش کی ہے اور بسا اوقات ایسے ایسے لفظی ایجاد و اختراع فرمائے ہیں کہ لاطفہ سر بہ گریباں کہہ ایسے کیا کہیے۔“

نشاط غالب جو صرف حائے (۶۰) اشعار کی شرح ہے اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں غالب کے حکیمانہ یا فنی خوابوں کے حامل اشعار کے برعکس اس کے اختلاقی اشعار پر بحث کی گئی ہے۔ اس طرح یہ اپنی نوع کی دوسری جزوی شروح مثلاً افکار غالب (خلیفہ عبدالعکیم) اور روح غالب (صوف تبسم) وغیرہ سے بہتر ہے۔ اثر لکھنوی کی شرح سے بھی اس کا ہلکا سا لحاظ ہے۔ بھاری ہے کہ شارح نے دوسرے شارحین کو کثرت سے نقل کیا ہے لیکن ہر ایک کا حوالہ موجود ہے اور اس انداز سے الگ الگ واضح طور پر تشریح اقل کی گئی ہیں کہ کثرت تشریحات سے پیدا ہونے والا الجھاؤ یہاں موجود نہیں۔ پھر صرف یہی نہیں کہ متذکرہ بالا شارحین کی طرح دوسرے شارحین کو نقل کرنے پر اکتفا کیا ہے۔ بلکہ اکثر مقامات پر ان کی شروح کی اغلاط بھی واضح کی ہیں یا اپنی اختلافات کا جواز دیا ہے اور باقاعدہ تنقید کی ہے۔ اکثر شارحین کے یہاں یہ رویہ نہایت الجھن کا باعث بنا ہے کہ وہ بعض دوسرے کی شرح بھی نقل کر دیتے ہیں۔ اس طریقہ سے دوسروں کی شرح سے آگاہی تو ہو جاتی ہے لیکن اغلاط کا علم نہیں ہوتا۔

وجاہت علی سندیلوی نے مقدمین میں سے جن شارحین سے استفادہ کیا ہے اور جن کی شروح اقل کی ہیں ان کی تعداد کافی ہے، ان میں میں شوکت میرٹھی، واجد دکنی، ولانا حالی، نظام طباطبائی، حسرت موہانی، مولانا سہا، بے خود دہلوی، اطامی ہداوتی، سعید الدین احمد، اثر لکھنوی، بے خود موہانی، نماز فتح پوری، عہد لباری آسی اور یوسف سلیم چشتی شامل ہیں۔ یہ تعداد اس لحاظ سے مزید اہم بن جاتی ہے کہ یہ ایک جزوی اور صرف حائے اشعار کی شرح ہے جب کہ بعض اشعار اسخہ حمیدیہ میں سے بھی انتخاب کیے گئے ہیں جو مروجہ کلام نہیں اور اس کے

متعلق شارحین کا کام بھی زیادہ نہیں۔ اس قدر شارحین کا تذکرہ مکمل شروح میں نہیں علاوہ ازیں اس شرح کی ایک انفرادی خصوصیت یہ بھی ہے کہ کہیں کہیں حاشیہ میں امتیاز علیٰ عرفی نے بھی اپنے اختلافی مقام درج کیے ہیں۔

لیکن اپنی ان تمام تر خصوصیات کے باوجود خود شرح اشعار میں ایسی کوئی نمایاں چیز نہیں جس کی وجہ سے اس شرح کو کوئی منفرد مقام دیا جا سکے۔ اہوں نے اشعار کی شرح میں یا تو متقدمین شارحین سے اتفاق کیا ہے یا اختلاف اور ہر دو صورت میں شرح پہلے سے موجود ہے، پوری کتاب میں محض ایک تشریح ایسی ہے جو اس سے قبل کسی شارح کے یہاں موجود نہیں اور وہ بھی وجاہت علیٰ سندیلوی کی نہیں بلکہ امتیاز علیٰ عرفی کی ہے۔ اور یہ عجیب اتفاق ہے کہ میرے استاد محترم نذر صابری نے مجھے خاص طور پر اس شعر کی بھی شرح بتائی تھی جس کی بعد میں عرفی کی شرح سے تصدیق ہو گئی اور وہ شعر ہے :

ہو چہنے ہیں وہ کہ غالب کون ہے
کوئی بتلاؤ کہ ہم بتائیں کیا

عام طور پر شارحین نے اس کی یہ شرح کی ہے کہ وہ قباہل ہارالہ سے کام لے کر ہو چہنے ہیں کہ غالب کون ہے۔ جیسے وہ غالب کو جانتے نہ ہوں اور ایسے میں کوئی بتانے کہ ہم کیا بتائیں کہ غالب کون ہے جب کہ حالت یہ ہے کہ ساری زندگی ان کے ساتھ بسر کی — لیکن امتیاز علیٰ عرفی نے لکھا ہے کہ :

”غالب کے پہلے مصرعہ میں لفظ غالب کو مخلص نے قرار دیا جائے تو ایک مطلب یہ بھی نکلتا ہے کہ بتاؤ ہم تم میں کون غالب ہے، دوسرے پر، یعنی عشق و محبت میں کس کو غلبہ حاصل ہے اب اگر جواب میں کہہ جائے کہ میں غالب ہوں، تو یہ بات مناسب نہیں اور دوسری شق واقعہ کے خلاف ہے“۔

لیکن خود شارح کے یہاں مفہوم کی جدت یا نازکی موجود نہیں دوسروں کے خیالات ہی کو اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے بلکہ بعض اوقات تو وہ بھی درست نہیں مثلاً مطلع سر دہوان کے بارے میں انہوں نے لظم طباطبائی پر تنقید کی اور لظم کے علاوہ سعید ، آسی ، صبا ، بیخود دہلوی ، اثر لکھنؤی ، نبال فتح پوری اور سلیم چشتی کی تشریحات نقل کی ہیں مگر خود وہی مطلب لکھا ہے جس میں بے ثباتی کے پہلو کو ابھارا گیا ہے ۔ حالانکہ اس میں ہجر و فراق کا مضمون غالب ہے ۔ اس شرح میں محاکمہ کا جو طریقہ اختیار کیا گیا ہے وہ درست ہے ۔ لیکن بعض اوقات وہ اسے لیصلے بھی دیتے ہیں جن کو تسلیم کرنے میں تامل ہوتا ہے ۔ مثلاً :

تیرے وعدے پر جیسے ہم تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر لہ جاتے اگر اعتبار ہوتا

ار آرکس نے اعتراض کیا تھا کہ شعر درج ذیل فارسی شعر کا چرہ ہے :

ایم از وفا مدار ، بدہ وعدہ کہ من
ال ذوق وعدہ تو بہ فردائمی رسم

آرکس کا اعتراض : ”مبہلی نے کہا تھا کہ وعدہ کر اور ایقائے عہد کا خیال ہی نہ کر ۔ ادھر تو نے وعدہ کیا ادھر خوشی سے ہمارا دم نکلا ۔ بالکل یہی خیال غالب کے یہاں ہے مگر مبہلی کے یہاں قبل وعدہ ہے اور یہاں بعد وعدہ“۔

آرکس کی اس بات سے مولانا بے خود موہانی پوری طرح متفق ہیں اور وہ غالب کے شعر کو ”رقعہ“ نوارد کی بجائے فارسی شعر کا ترجمہ قرار دیتے ہیں اور یہ ہے کہ ہر دو اشعار میں خیال ایک ہی ہے جب کہ

وجاہت علی سندیلوی کا خیال ہے کہ ”میری مودہاںہ گذارش ہے کہ یہ شعر توارد کی تعریف میں ہرگز نہیں آتا دونوں میں بالکل جداگانہ بات کہیں گئی ہے اور دونوں کے مجموعی تاثر میں بڑا فرق ہے۔“

اس تنقید کی شدت ”بالکل“ اور ”بڑا فرق“ ایسے الفاظ ہیں سے ظاہر ہے تاہم وہ تعصب میں اس حد تک آگے چلے جاتے ہیں کہ شعر کی انفرادیت کے لیے غلط مطالب بھی قبول کر لیتے ہیں۔ مثلاً اسی کا یہ مطلب بھی ان کے لیے قابل قبول ہے کہ :

”ہم تیرے وعدہ کرنے سے جئے تو تو نے یہ سمجھ کر جھوٹ جانا کہ اگر ہمارے وعدہ کا اعتبار ہوتا تو تجھے شادی مرگ ہو جاتی۔“

اس طرح ایک اور شعر :

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے بہلانے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

کے بارے میں متقدمین شارحین کی شرح نقل کرتے ہیں اور شارحین نے اس شعر کی درست شرح لکھی ہے کہ جنت دراصل عام افراد کی تسلی خاطر کا ایک ذریعہ ہے۔ جس طرح سہانی امیدوں کے سہارے انسان

مشکل احوالات سے گزر جاتا ہے۔ اسی طرح جنت انسان کو بہلانے کے لیے ایک تصور محض ہے ورنہ اس کا کوئی حقیقی وجود نہیں۔ لیکن شارح اس مفہوم کو قبول نہیں کرتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر عام مفہوم کو قبول کیا جائے تو ”لیکن“ کا لفظ شعر میں بر محل نہیں لگتا۔ چنانچہ انہوں نے اس لفظ کی ادائیگی پر بہت سے مذاہم کی بنیاد رکھی ہے کہ

”ہم کو جنت کی حقیقت معلوم ہے (یعنی وہ کچھ بھی نہیں محض ایک واوہ ہے) لیکن... اس کو بتانے سے فائدہ؟ یا ہماری منے کا کون؟ مذہبی عقائد کو ٹھیس لگے گی یا عوام کا ایک سہارا ختم

ہو جائے گا یا کار خیر کی تحریک ختم ہو جائے گی — ہم کو جنت کی حقیقت معلوم ہے (وہ مادی آسائش کی جگہ نہیں ہے) لیکن ... زاہد جو اس سے مادی آسائش کی توقعات لگانے بیٹھا ہے، ہماری بات ہر گز کان دھرمے گا — ہم کو جنت کی حقیقت معلوم ہے لیکن ... ہم بتانا نہیں چاہتے اور صرف یہی کہنے پر اکتفا کرتے ہیں کہ دل کو خوش رکھنے کو غالب کا یہ خیال اچھا ہے، وغیرہ وغیرہ۔“

اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ بعض اوقات شارحین اپنی ذہنی پرواز کی رسائی دکھانے کے لئے تاویل کا کیسا نظام بنا دیتے ہیں۔ بتانے سے فائدہ، مذہبی عقائد کو ٹھیس لگنا، ہماری کون سننے کا، عوام کا ہمارا ختم ہونا، کار خیر کی تحریک ختم ہونا، ہم بتانا نہیں چاہتے، غرض وہ عجیب و غریب مفہم اپنی ذہن سے اختراع کیے ہیں جن کا شعر سے کوئی تعلق نہیں۔ ہر جنت کے تصور کو ٹھیس تو پہنچ ہی گئی، جب گناہ گنا کا دل کو خوش رکھنے کے لئے یہ خیال اچھا ہے۔ اس مصرعہ میں یہ مفہوم کھل کر سامنے آ جاتا ہے کہ جنت وغیرہ تو کیا ہوگی، بس دل کو خوش رکھنے کا ایک خیال ہے اور اسی حوالے سے پہلے مصرعہ کا مفہوم ہوگا کہ ہمیں علم ہے کہ جنت کی کوئی حیثیت یا وجود نہیں — اور یہی معنی ہیں جو اکثر شارحین نے گئیے ہیں اور یہی درست بھی ہیں۔

توارد اور سرفہ کی جو بحث اثر لکھنؤی کی شرح کے تذکرے کے دوران اٹھائی گئی تھی وہ مسند یہاں بھی موجود ہے تاہم شارح کا رویہ اثر لکھنؤی کے ارعکس ہے۔ شارح نے تقریباً تمام ایسے مقامات پر یہ رائے دی ہے کہ غالب کا شعر الفرادی فکر کا نتیجہ ہے نہ کہ متقدمین شعرا کا سرفہ یا توارد۔ اسی طرح اثر لکھنؤی کے یہاں موالدہ میر و غالب میں اگر میر کا ہلہ ہماری تھا تو وجاہت علی سندھلوی نے فیصلہ غالب کے حق میں دیا ہے۔ چنانچہ شعر:

قیامت ہے کہ ہووئے مدعی کا ہمسفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سولیا جائے ہے مجھ سے

جب کہ میر کا شعر ہے کہ :

عشق ان کو ہے جو یار کو اپنے دم رفتن
کرتے نہیں غیرت سے خدا کے بھی حوالے

ان اشعار کو وہ ایک دوسرے کے بمائل خیال نہیں کرتے ۔ نیز ان
کی رائے ہے کہ

”میر کا شعر جو اپنی جگہ پر کافی دلگین اور ہر لطف نظر آتا ہے ،
غالب کے بھرپور پہلو دار شعر کے مقابلے میں بہت ہیکا ہڑ جاتا
ہے ۔۔۔ حسن معنی کے علاوہ حسن بیان میں بھی میر کا شعر غالب
کے شعر سے بہت پیچھے رہ جاتا ہے ۔۔۔ انھوں (غالب) نے میر
جیسے یگانہ روزگار کے اپنے ہوئے مضمون پر بھی طبع آزمائی کی
تو اُسے فرش سے عرش پر پہنچا دیا“۔

ظاہر ہے کہ یہ رائے ایک طاح کی التما پسندی ہے جس کی وجہ
سے انھوں نے اشعار میں عرش اور فرش کا فرق درہافت کیا اور یہ التما
پسندی یا غالب پرستی ان کا مجموعی رویہ ہے ورنہ میر کا شعر غالب کے
شکوہ بیان کے مقابل سادہ بانی کی اچھی مثال ہے ۔

ان کی غالب پرستی کی اس لہر میں میر جیسے شاعر ہی نہیں بہ
گئے بلکہ جس نے بھی غالب کے کلام میں کہیں کسی غلطی یا نقص کی
جانب اشارہ کیا ہے ، اس پر کڑی تنقید کی ہے ۔ نیاز فتح پوری کا تو
کیا ذکر ، یوسف سلیم چشتی پر بھی انھوں نے بھرپور تنقید کی ہے یہ
اُسے مقامات ہیں جہاں یوسف سلیم چشتی نے غالب کے اشعار کو مشکل
یا مغلق بتایا ہے ۔ مثلاً :

دل خوں شدہ کشمکش حسرت دہدار
آنہ بدست بت بدست حنا ہے

یوسف سلیم چشتی نے لکھا :

”یہ شعر بھی غالب کے مطلق ترین اشعار میں ہے۔“

وجاہت علی مندریلوی اس کے جواب میں لکھتے ہیں :

”میں مودبانہ عرض کروں گا کہ اگر شعر مطلق ہے تو اس کی یہ شرح اس سے کہیں زیادہ مطلق ہے۔۔۔ درحقیقت شعر مطلق ہرگز نہیں ہے بلکہ متشابہات جمع ہو جانے کی وجہ سے اس کے گئی معنی پیدا ہو گئے جو ص ب کے ص ب زور دار اور ہر لطف ہیں۔“

ان کا یہ کہنا تو بجا ہے کہ یوسف سلیم چشتی کی شرح تو مطلق ہے اور ذوق سلیم ہر گراں گزرتی ہے لیکن شعر میں اخلاق سے انکار کرنا درست نہیں کیونکہ شارحین گو اسی اخلاق کے باعث دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا اور متضاد مفہیم پیدا ہوئے۔ خود انہوں نے جو متشابہات کے باعث بہت سارے مفہیم کا ذکر کیا ہے تو ان کا اشارہ بیخود موہانی کے بیان کردہ مفہیم کی جانب ہے جنہوں نے اس شعر کے چھ معنی بتائے ہیں جن میں سے اکثر درست نہیں۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ وہ نے خود موہانی سے اس قدر متاثر ہیں کہ ان کے غلط مفہیم گو لال کر کے بھی ان پر کسی قسم کی تنقید نہیں کرتے بلکہ اس الداز سے ہیش کرتے ہیں کہ جیسے وہ انہیں درست سمجھ رہے ہوں۔ اس شعر کی شرح میں بھی بے خود موہانی کے یہاں مفہیم کی اغلاط موجود ہیں جنہیں نظر الدال گیا کیا اور دلچسپ بات یہ ہے کہ یوسف سلیم چشتی کے جس مفہوم پر انہوں نے تنقید کی ہے وہ بھی بیخود موہانی نے لکھا ہے۔ مثلاً :

یوسف سلیم چشتی : ”بت بدمست کے ہاتھ میں جو آئینہ ہے اے آئینہ مست سمجھو بلکہ حنا سمجھو یعنی آئینہ نہیں بلکہ حنا ہے۔“

بے خود موہانی : ”حنا اس ہمسف کے ہاتھ میں آئینہ اپنی ہوئی ہے ۔
 آئینہ کو بے حس و حرکت ہونے کی بناء پر حنا کہنا
 یا حنا کو معشوق کی محویت کے اعتبار سے آئینہ قرار
 دینا وہ الداز تکلم ہے جو وہی شاعروں کے سوا
 کسی کو نصیب نہیں ہوتا“ ۔

طرف داری غالب کا جو رویہ شارح نے اختیار کیا ہے اس کی ہدائش
 بھی بے خود موہانی کے اثرات کے تحت ہی ہوئی ہوگی کیونکہ سرقہ یا توارہ
 کی جو بحث بے خود موہانی نے ”آرکس“ کے جواب میں کی ہے وہ اس
 سے بے حد متاثر ہیں اور غالب کے اسے تمام اشعار کو جنہیں اثر لکھنؤی
 یا آرکس نے سرقات یا توارہ قرار دیا ہے بے خود موہانی کے تنہ میں وہ
 انہیں انفرادی فکر کا کرشمہ خیال کرتے ہیں ۔

اثر لکھنؤی اور وجاہت علی سندھلوی نے بھی نسخہ حمیدیہ کے
 بعض اشعار کی شرح لکھی ہے اور ہر دو شارحین نے آخر میں غالب کے
 اشعار کا انتخاب بھی دیا ہے جو ان کے اپنے ذوق کا ترجمان ہے ۔ خلیفہ
 ہمدانیکم ، اثر لکھنؤی اور وجاہت علی سندھلوی نے شرح کاری کا جو
 طریقہ اختیار کیا ہے یہ جزوی شروح ہی میں ممکن ہے ۔ کیونکہ مکمل
 شرح میں اگر یہ وضاحتی الداز اختیار کیا جائے تو پھر شرح ہزاروں
 صفحات لے لے گی لیکن اس کے باوجود مکمل شروح میں بھی بعض مشکل
 اور اختلافی اشعار کی شرح میں یہی وضاحتی انداز ملتا ہے مثلاً وجاہت علی
 سندھلوی کے بعد کے شارح شادان ہنگرامی کے یہاں بعض اشعار میں بحث و
 مباحثے کا وہی الداز ہے جو جزوی شروح میں ملتا ہے یا اس کے پہلے
 نظم طباطبائی کے یہاں نظر آتا ہے یہاں بات قابل ذکر ہے کہ شادان ہنگرامی
 اپنی شرح میں نظم طباطبائی سے زیادہ متاثر نظر آتے ہیں ۔ ابتداء
 میں انہوں نے مروجہ شروح پر ایک سرسری نظر لالی ہے اور نظم طباطبائی

* (فرضی نام جس سے رسالہ لکار میں مضمون لکھا گیا اور غالب
 پر سرقہ توارہ کا الزام دھرا گیا)

کی شرح سے مدد لینے کا اقرار کیا ہے بلکہ ایک مقام پر لکھا ہے کہ اس کی غیر موجودگی میں وہ شرح ہی نہ لکھ سکتے۔ علاوہ ازیں بیشتر مقامات پر غالب پر نظم طباطبائی کے اعتراضات کو تسلیم کیا ہے۔ لیکن عبدالباری آسی یا کسی دوسرے شخص نے جہاں نظم طباطبائی پر تنقید کی ہے تو اس کا دفاع کیا ہے۔ نظم طباطبائی کے تنقیدی رویے پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”جناب نظم جو تسامحات اور لغزشیں جناب غالب سے ہوتی ہیں ان کو دکھاتے ہیں اور مدح بھی اس حد کی کرتے ہیں جس سے مبالغہ مدح ممکن نہیں۔ ریویو اور انعقاد کے بھی معنی ہیں، یہ بالکل دہالت کے خلاف ہے کہ اعتراضات کو برا کہنے سے تعبیر جائے اور مداحی کا ذکر بھی نہیں کرتے ہیں“۔

عبدالباری آسی نے نظم طباطبائی پر اعتراضات کیے کہ انہوں نے لکھنؤ کی طرفداری کی اور دلی والوں کو گھٹایا۔ کوہا دلی اور لکھنؤ مقابلہ کیا ہے اور اپنی ”ہمہ دانی پر فخر کیا ہے۔ اس کے جواب میں وہ لکھتے ہیں :

”اپنی ”ہمہ دانی پر جناب نظم نے کہیں فخر نہیں کیا اگر کرتے تو لے جا نہ ہوتا ان کی ہستی دوسروں کے لیے فخر کا باعث تھی۔ جناب آسی کو جناب نظم سے کیا نسبت؟“

شرح اشعار سے قبل ہی انہوں نے ”تسامحات مذلات غالب“ کے عنوان سے معائب و محاسن پر بحث کی ہے۔ عیوب کلام میں الفاظ غیر ضروری، تندر، خلاف اردو زبان، عروخی انحلاط غریب و غیر مألوس الفاظ اور لوالی اضافات وغیرہ کا ذکر کیا ہے اور صرف یہی نہیں بلکہ شرح میں بھی

موقع محل کے مطابق معائب و عیاسین کلام غالب کو اجاگر کیا ہے۔ یہی الہوں نے انتخاب اشعار غالب بھی دیا ہے۔

اس شرح کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ شارح نے اپنے حالات زندگی، اپنے شاگردوں کی تعداد و تفصیل اور شرح میں جا بجا غیر متعلق انداز میں اپنا کلام بھرنے کی کوشش کی ہے اور اس کا جواز وہ ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں :

”ناظرین ہرگز یہ خیال نہ کریں کہ معاذ اللہ میں ان اشعار کو تقابل میں پیش کر رہا ہوں۔ کہاں غالب ایسا با کمال شاعر اور کہاں میں تک بند۔ زمین کہیں آسمان کے مقابل ہو سکتی ہے۔ صرف یہ خیال ہے کہ اگر شرح مقبول ہوتی تو اس کی بدولت یہ چند اشعار نہیں بلکہ چند سوزوں اشعار میری حیات کی یادگار باقی رہ جاتے گی“۔

ابتداء ہی میں الہوں نے مرزا غالب ”ماخوذ از یادگار غالب“ کے عنوان سے غالب کے حالات زندگی لکھے ہیں۔ لیکن حالی کے غالب کے مذہب* کے بارے میں بیان کو نہ صرف رد کیا ہے بلکہ اس کے خلاف دلائل و شواہد بھی پیش کیے ہیں۔

۱۔ روح المطالب، قنادان بلگرامی۔

* اس مرحلہ پر یہ بات بتانی بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ شارحین کے درمیان غالب کے مذہب کے بارے میں بھی بحث موجود ہے اور کلام غالب کے مطالب کی طرح اس میں بھی اختلاف ہے مثلاً حالی نے غالب کو تفضیلی لکھا ہے۔ نیز ان کی رہائی شہمت کی تردید میں دی ہے :

جن لوگوں کو ہے مجھ سے عداوت گہری
گہتے ہیں مجھے رافضی و دہری
دہری کیونکر ہو کہ ہووے صوف
شہمی کیونکر ہو ماوراء النہری

دراصل مرزا کے مذہب کا مسئلہ کوئی اہمیت نہیں رکھتا لیکن خود شارحین کا مذہب اور عقائد شرح اشعار پر اثر الدال ضرور ہوتے ہیں اور اس طرح سے بعض اوقات غیر متعلق اشعار کو بھی مذہبی مسائل کے

بقیہ حاشیہ :

اس پر بحث کرتے ہوئے شاداں بلگرامی لکھتے ہیں :

”جو لوگ مرزا کے طرز مزاج اور طریق کلام سے نا آشنا ہیں ، کہیں گے کہ مرزا نے بادشاہ کے حضور میں اپنا اثر و رسوخ جتانے کے لیے اپنا مذہب ضابط بیان کیا ، لیکن یہ بات نہیں ۔ وہ اس طرح کی باتیں بادشاہ کو خوش کرنے اور لوگوں کو خوش کرنے اور ہنسنانے کے لیے کرتے تھے کیونکہ دربار میں ایک متنفس بھی ایسا نہ تھا جو مرزا کو شیمی یا تفضیلی نہ جانتا ہوا“ ۔

اس طرح مذہب کو باغیاب کی نگاہ میں اتنی اہمیت نہ رکھتا تھا کہ کسی خاص توجہ کا مرکز بن سکے لیکن ماٹھ ہی الھوں نے غالب کا وہ خط دیا ہے جس سے واضح طور پر شیعیت کا اظہار ہوتا ہے اور جس میں امامت کو مخصوص من اللہ قرار دیا ہے ۔ یوسف سلیم چشتی نے بھی شیخ محمد اکرام اور مالک رام کے حوالے نقل کیے ہیں جن سے مرزا کی شیعیت کا اظہار ہوتا ہے ۔ اس کے برعکس خلیفہ عبدالحمید کا خیال ہے کہ :

”اصلاحی فرقوں کے لحاظ سے غائب کا آہانی مذہب منی تھا ۔ ماوراء النہر کے ترکوں کی لسل میں سے تھا جو کٹر منی ہوتے ہیں ۔ منی اور شیعہ کا جھگڑا استعق خلافت کی بناء پر شروع ہوا ۔ اگر حضرت علیؑ خلافت کے زیادہ اہل اور مستحق ہوتے تو پہلے خلیفہ بھی ہوتے ۔ لیکن ابوبکرؓ اس لحاظ سے افضل تھے لہذا وہ برحق خلیفہ اول مقرر ہوئے ۔ شیعان علیؑ ، حضرت علیؑ کو افضل اور وصی رسول مانتے ہیں ۔ اس قصے کا دین اسلام کی اصلیت

ثبوت میں استعمال کیا ہے۔ مثلاً :

آجے کون دیکھ سکتا کہ ہگانہ ہے وہ یکتا
جو دونی کی بو بھی ہوتی تو کہیں دو چار ہوتا

بقیہ حاشیہ :

سے کوئی واسطہ نہیں۔ مملکت میں صدارت کے انتخاب کا جھگڑا دہن
گیسے ہو سکتا ہے^۱۔

غالب کے مذہب کے بارے میں مشنوی ”دمخ الباطل“ کا قصہ
شادان بلگرامی نے بھی لکھا ہے اور خلیفہ عبدالعظیم نے بھی جو بادشاہ
کی بیماری کے بعد شفا یابی اور بادشاہ کے شیعہ مشہور ہونے کی خبر کی تردید
کرتی ہے یہ مشنوی غالب نے لکھی اور لکھنؤ کے مجتہد الاثر کے جواب
میں لکھا کہ میں سلازم ہوں، الفاظ میرے ہیں مضمون حکیم احسن اللہ خان
کا۔ لیکن اس پر بھی خلیفہ عبدالعظیم نے استدلال کیا ہے کہ :

”اس قصے میں غور طلب بات یہ ہے کہ غالب اگر گٹر اور رامنخ
الاعتقاد شیعہ ہوتے اور ان کے دوست ان کو ایسا سمجھتے تو خلاف
تشیع مشنوی گہوں لکھتے۔ ہا گوئی دوسرا ان سے تقاضا ہی کیوں
کرتا۔ فارسی نظم و نثر عمدگی سے لکھنے والے دلی میں کثرت سے
موجود تھے ان میں کسی سے بھی یہ الشاء پردازی گرائی جا سکتی
تھی۔ اسے سنی علماء ازروئے عقیدت بڑے جوش بیان سے کام لیتے۔
غالب کو اس کام کے لیے منتخب کرنا اور اس بات پر آمادہ ہو جانا
یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ اس حصے کو گوئی اہم دینی اصول نہیں
سمجھتے تھے کسی دوست یا بزرگ نے ہوں کہا تو ہوں لکھ دیا
اور ووں کہا تو ووں لکھ دیا“۔

غالب کے مذہب کے بارے میں خلیفہ عبدالعظیم کی یہ رائے زیادہ
وزنی ہے اس کی قائلید پروفیسر حمید احمد خان کے اس الترویو سے ہوتی

۱۔ افکار غالب، خلیفہ عبدالعظیم، ص ۳۵۔

۲۔ افکار غالب، خلیفہ عبدالعظیم، ص ۳۷-۳۸۔

شادان ہلگرامی لکھتے ہیں :

”قرنہ معتزلی اور شیعہ اثناء عشری دنیا اور آخرت دونوں میں دیدار خدا کے قائل نہیں۔ شاید اسی مسئلے کو نظم فرمایا ہو۔“

ہدیہ حاشیہ

ہے جو انہوں نے بکا بیگم سے لیا۔ ان کے اس سوال کے جواب میں کہ غالب کا مذہب کیا تھا؟ بکا بیگم نے جواب دیا۔

”ان کے مذہب کا کیا ٹھکانہ، جہاں بیٹھے اسی مذہب میں ہو گئے۔“

غالب کے مذہب کے بارے میں ناصر الدین ناصر نے بھی لکھا ہے اور مرزا کے اسے اشعار پیش کیے ہیں جو شیعہ عقیدے سے مطابقت نہیں رکھتے :

بارانِ رسولؐ یعنی اصحابِ کبار
ہیں گرچہ بہت خلیفہ ہیں ان میں چار
ان چار میں سے ایک ہے ہو جس کو الکار
غالب وہ مسلمان نہیں ہے زہار
بارانِ نبیؐ سے رگہ تو لا باللہ
ہر ایک گال دین میں ہے ہکتا باللہ
وہ دوست نبیؐ کے اور تم ان کے دشمن
لاحول ولا قوۃ الا باللہ

ناصر الدین ناصر ہی نے آگرہ کے ایک ماہوار رسالے کے حوالے سے غالب کے زیور اسلام اتارنے اور فریمین میں شامل ہونے کا انکشاف بھی کیا ہے اور آخر میں یہ متوازن رائے دی ہے کہ :

”معرض کہ آپ جس قدر بھی تفصیل اور گہرائی میں جائیں گے مرزا کو صلح کن اور انسان دوست ہی پائیں گے اور انسان دوستی اگر خدا دوستی کا ذریعہ ہو سکتی ہے تو مرزا سے بڑا خدا دوست بھی کوئی کم ہی ملے گا۔“

شادان کی یہ رائے اس لیے غلط ہے کہ شعر مذہب کے بجائے تصوف کا پس منظر رکھتا ہے اور شعر میں اثبات وحدت الوجود کی کوشش کی گئی ہے کہ خدا کو کوئی نہیں دیکھ سکتا کیونکہ وہ تو اپنی ذات میں اکیلا اور بے مثل ہے اس جیسا کوئی دوسرا وجود نہیں۔ اگر اس میں دوئی کا خفیف سا شائبہ بھی ہوتا تو ضرور کہیں نہ کہیں نظر آ جاتا۔ لیکن اس کی ذات تو غیرت اور دوئی سے بہت بالا ہے پھر ایسے ظاہری آلکھوں سے کون دیکھ سکتا ہے۔ اسی طرح اس شعر میں صفت کے اطلاق پر اختلاف کہ موصوف کون ہے، مذہبی رجحانات کی تشریحات پر اثر اندازی کا واضح ثبوت ہے کہ

کل کے لیے گر آج نہ خست شراب میں
یہ سوئے ظن ہے ساقی کوثر کے ہاب میں

شادان ہلگرامی کا خیال ہے کہ :

”ساقی“ کوثر ”حوضِ کوثر“ سے شراب پلانے والے حضرت علی اسد اللہ الغالب علیہ السلام ہیں جب کہ دوسرے شارحین مثلاً یوسف سلیم چشتی اور غلام رسول مہر وغیرہ ”ساقی“ کوثر سے رسول اکرم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم مراد لیتے ہیں۔“

جہاں شادان ہلگرامی کی شرح کے الداز کا تعلق ہے تو بنیادی طور پر اس پر لسانی مباحث کا رنگ غالب ہے اور یہ رنگ نظم طباطبائی کی تقلید اور دفاع کا نتیجہ ہے۔ یعنی ایسے مقامات پر جہاں نظم طباطبائی نے کلام غالب پر اعتراضات کیے ہیں اور کسی دوسرے شارح یا مثلاً زیادہ تر عبدالہاری آسی نے ان کو رد کرے کی کوشش کی ہے او شادان ہلگرامی نے ایسے مقامات پر بحث کے بعد فیصلہ دیا ہے۔ بعض اوقات وہ خود بھی کسی مسئلہ کی تصریح و توضیح کی ضرورت محسوس کرتے ہیں تو بلا جھجھک طول طویل بحثیں چھیڑ دیتے ہیں۔ چنانچہ نظم طباطبائی اور عبدالہاری آسی کی طرح شادان ہلگرامی کی شرح بھی غیر ضروری اور غیر متعلق مباحث سے بھری پڑی ہے بلکہ شادان ہلگرامی میں یہ عیب کچھ زیادہ ہی پور جاتا ہے جب وہ اپنی غزلوں اور اشعار کو ہاں رکھنے کے خیال سے نقل کرنا شروع کر دیتے ہیں۔

ان کی شرح کے اسلوب اور حل لغت لکھنے کے انداز ہر عربی اور فارسی زبان کے اثرات اس قدر غالب ہیں کہ بعض اوقات ہلکے اکثر اوقات اصل لفظ سے ان کا حل یا شرح مشکل ہو جاتی ہے۔ وہ نہایت بھاری بھرکم اور عربی فارسی کے ثقیل الفاظ لانے کے علاوہ غیر ضروری تفصیلات میں چلے جاتے ہیں جس سے لغت بوجہل ہو جاتی ہے ہلکے ایک عام قاری کے لیے ناقابل فہم ہیں۔ حل لغت کا یہ انداز ابتداء میں شوکت میرٹھی کے یہاں ملتا ہے وہ بھی غیر متعلق معنی لکھنے سے پرہیز نہیں کرتے۔ شادان ہلکراسی کے انداز لغت کی یہ مثال ملاحظہ ہو :

جراحت تحفہ ، الہام ارمغان ، داغ جگر ہدیہ
مبارک باد اسد غم خوار جان درد مند آیا

”ارمغان : یہ فتح الف میم مفتوح بھی ، مضموم بھی ۔ وہ آورد ، وہ تحفہ جسے کوئی مسافر اپنے دوست یا اقرباء کے لیے وقت واپسی لائے ۔ الہام در زبان پہلوی ، الہام و الہام بمعنی (بیرا) ہونانی میں آواماس اور فارسی میں ماس کہتے ہیں ۔ عربوں نے الف و لام النجم (بمعنی ثرا کی طرح) لازم کر کے معرب کر لیا ہے (از رسالہ کا وہ جو ہرن سے لکتا تھا اور اس نے عزن الادویہ سے لقل کیا ۔ تحفہ بضم نادر گھیب اور قیمتی شے جو پیشکش کی جائے ، ہدیہ : عربی میں تشدید ہاء تحتانی ۔ اہل فارس بتخفیف استعمال کرتے ہیں ۔ ہشک Gift, Present, Offering ۔ ہشک نمک ۔ ہیرا زخم کو بڑھا دیتے ہیں اور ہیرے کی گتیاں آنتوں کو کاٹ دیتی ہیں ۔ اسد شیر ، اسد اللہ خاں غالب کا نام ہے ۔ ایک اور شاعر کا تخلص اسد لکل آیا تو انہوں نے غالب سے اپنا تخلص بدل لیا ۔ غم خوار : غم کھانے والا ۔ رنجیدہ ۔ وہ شخص جو دوسروں کے غم گور دیکھ کر گڑے ۔ غم العزن و الکرب عربی میں تشدید میم ہے ۔“

اور یہی نہیں کہ انھوں نے لغت کا حل لکھنے کے لیے یہ طریقہ اختیار کیا ہے بلکہ غیر ضروری تفصیل کی وجہ سے ان کی شرح میں طوالت اور الجھاؤ بھی پیدا ہو گیا ہے ۔

اس شرح کا سب سے دلچسپ پہلو اشعارِ غالب پر اصلاح کا وہ رجحان ہے جو کسی بھی دوسری شرح سے زیادہ ہے ۔ اس میں شک نہیں کہ نظم طباطبائی کے یہاں اعتراضات بھی کافی ہیں ۔ شتر جالندھری نے بھی عیوبِ کلام کو اجاگر کیا ہے اور کہیں کہیں اشعار پر اصلاح بھی تجویز کی ہے لیکن شادان ہنگرامی کا تو ایک معمولہ ما ہے کہ جہاں شعر کے معنی سمجھنے میں دشواری ہوئی یا فارسی اردو کی آمیزش غیر متوازن نظر آئی تو انھوں نے جھٹ سے ہٹا مصرعہ لگا کر اصلاح کر ڈالی صرف مطلع سردہوان کی ہی اصطلاح اور اس کو بامعنی بنانے کے لیے انھوں نے تین مصرعے تجویز کیے ہیں ۔ لکھتے ہیں :

” اگرچہ نقش کے لحاظ سے لفظ تحریر اور معشوق ہونے کی وجہ سے لفظ شوخی متضاد الفاظ ہیں مگر معنویت دور ہو جاتی ہے ۔ جب تک کہ اس شعر میں کوئی لفظ اشعارِ شوق اور تقربِ الہی کے لیے اور نفرت دنیا کے لیے نہ ہو لفظ تحریر جو قافیے میں آہٹا ہے سب سے زیادہ غفل معنی ہے میں اطللس میں ٹاٹ کا ہوند لگاتا ہوں ۔ ارہابِ کمال اگر پسند کریں تو خیر ورنہ مردود تو ہے
۱۶ : ع

نقص فریادی ہے کس ہستیؑ ہم لائبر کا
نقص فریادی ہے کس کی دوری دلگیر کا
نقص فریادی ہے کس کے ہجر دامن گیر کا ۱۷

قطع نظر اس امر کے کہ اگر ارہابِ کمال پسند کریں بھی تو یہ مصرعے غالب کے شعر میں متبادل کے طور پر تجویز نہیں کیے جا سکتے ۔ مگر اس قدر وضاحت ضروری ہے کہ خطوطِ غائب میں خود غائب کی جو شرح متنی ہے ، اس میں غالب نے ہجر و فراق کو شعر کا اٹھادی

مفہوم قرار دیا ہے ۔ اس حوالے سے شاداں کا دوسرا اور تیسرا مصرعہ شرح سے ہم آہنگ ہے ۔ شاداں ہلکرامی نے نظم طباطبائی کے اثر سے لکل کر درست شرح لکھی ہے اور اکثر شارحین کی طرح اس میں فنا کا مفہوم تلاش نہیں کیا ۔

ایک اور اصلاح ملاحظہ ہو ۔ حیرت ہوتی ہے کہ غالب کے اس شعر میں جو فکری مغالطہ تھا ، اس کی جانب کسی شارح کی توجہ گہوں نہ گئی ۔ یہاں تک کہ یوسف سلیم چشتی کی بھی نہیں جو عام طور پر متصوفانہ اشعار پر کافی بحث و تمحیص کرتے ہیں اور خود اس شعر کی شرح میں بھی انہوں نے دقتِ نظر سے کام لینے کی کوشش کی ہے اور لکھا ہے کہ :

” غالب نے اس شعر میں مسئلہ وحدت الوجود اظہر کہا ہے ۔ یعنی جس طرح ہر قطرہ زبانِ حال سے یہ کہہ رہا ہے کہ میں اپنی حقیقت کے اعتبار سے سمندر ہوں ۔ اسی طرح انسانِ زبانِ حال سے انا الحق کہہ رہا ہے ، دوسرا مصرعہ پہلے ہی مصرعہ کی تشریح ہے ۔ یعنی ہماری حقیقت کیا ہو چھتے ہو ۔ اس میں ”مجھ لو کہ ہم وہی ہیں“ یعنی ہماری ذات ہر نظر کرو تو غیرت ہے لیکن وجود کا اعتبار کرو تو عنایت ہے ، قطرہ گویا ہے دراصل بحر ہے جو متعین ہو گیا ہے اور اس تعین کی وجہ سے بحر اور قطرے میں مغائرت پیدا ہو گئی ہے ۔ اگر تعین کا پردہ ہٹا دیا جائے تو قطرہ غائب ہو جائے گا ، بحر رہ جائے گا ۔ بنیادی تصور : اثباتِ وحدت الوجود“^۱ ۔

اب ذرا شاداں ہلکرامی کے مصرعہ اولیٰ پر اعتراض کے حوالے سے شرح اور اصلاح ملاحظہ ہو :

” ہمارا ہو چھنا کیا ، یعنی ہم بڑی چیز ہیں ۔ ہم اوس کے ہیں ۔ اس فقرہ سے ”ہمرازِ وست“ کے معنی پیدا ہوتے ہیں حالانکہ مقصود ”ہم اوست“ ، ”لا موجو۔ الا اللہ“ کہنا ہے اور لفظ ”دل“ کا بھی

فائدہ مجھے معلوم نہ ہوا ، لہذا اس طرح یا مثل اس کے ہونا چاہیئے
تھا :

ہر اک قطرہ ہے ہاں سے باز الالبجر
وہی ہم ہیں ہمارا ہوجھنا کیا

یا

نہیں غیر حق اپنا ہوجھنا کیا

یا

ہیں عین حق ہمارا ہوجھنا کیا

لیکن ان کی اصلاحیں بعض اوقات ناقص تفہیم سے بھی پیدا ہوتی ہے
مثلاً اسی غزل میں ایک اور شعر پر ان کی اصلاح نتیجہ ہے ناقص تفہیم
کا ۔ اکثر شارحین اس شعر کو نہ سمجھ سکے ۔

من اے ، غارت گر جنس وفا من
شکستِ قیمتِ دل کی صدا کیا

”مجھ میں کلام غالب کے سمجھنے کی قابلیت نہیں اور دایری تو
دیکھو اس کی شرح لکھنے بیٹھا ہوں ۔ مناسبات العاط تو ضرور ہیں ،
مگر میں لفظ ’ قیمت ‘ کے مصروف کے سمجھنے سے قاصر ہوں ۔
صرف شکستگی دل کا ذکر ہونا چاہیئے ۔ اس طرح بجائے خود مصرع
صاف ہو جاتا ہے ۔ ع شکست شبشہ دل سے حیا کیا ، مگر غالب
کا یہ ڈھنگ نہیں ۔“

اس میں شک نہیں کہ قیمت کا لفظ مناسبات میں سے ہے لیکن
اس کی موجودگی میں مفہوم شعر بھی بالکل الگ ہو جاتا ہے یعنی دل
کی قیمت کم ہو جانے کی صدا نہیں ہوتی اس لیے تو کیا سننے کی آس
لگائے بیٹھا ہے ۔ غرض ہوں ہی انہوں نے کثرت سے اشعار پر اصلاحیں

۱ ۔ روح المطالب ، شادان بلکرامی ، ص ۱۳۸ ۔

۲ ۔ ایضاً ، ص ۱۳۹ ۔

تجویز کی ہیں اور دوسری بات یہ بھی قابل ذکر ہے کہ اکثر اشعار کے متن لکھنے اور متقدمین شارحین کے نقل کرنے کے بعد بھی وہ یہ کہتے منائی دیتے ہیں کہ میں نہ سمجھ سکا، میں اب بھی نہ سمجھ سکا۔ ہمارے خیال میں اشعار غالب کو بے معنی یا سہل گہنے کا یہ محتاط انداز ہے مثلاً :

ہم موحّد ہیں ہمارا گمشدہ ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایمان ہو گئیں

”میں نے اثر کر دی ہے، سمجھا کچھ نہیں، تارکِ رسوم موحّد کیسے ہوگا، ملتیں مٹ کر اجزائے ایمان ہونے کے کیا معنی ہیں، میری سمجھ سے باہر ہے۔۔۔ حالی فرماتے ہیں۔۔۔ میں اب نہ سمجھا۔۔۔ جناب نظم نے سارا علم الکلام اس شعر کے تحت بھر دیا، فرماتے ہیں۔۔۔ میرا ایسا جاہل اے کیا سمجھے؟“

کی ہم نفسوں نے اثر گرہ میں تقریر
اچھے رہے آپ اس سے مگر عجب کو ڈبو آئے

نظم طباطبائی، حسرت موہانی کو نقل کرنے اور خود اپنی شرح لکھنے کے بعد لکھتے ہیں :

”اصل یہ ہے کہ میں اب بھی کچھ نہ سمجھا اور جو لکھا ہے وہ بے سمجھے لکھا ہے؟“

بات گہنے کا یہ انداز بھی الہیں کا حصہ ہے اور شرح میں کئی مقامات پر اس کا اظہار ہوا ہے اور اشارہ کیا ہے شارحین اور محالہ دونوں کی نارسانی فکر و اظہار کا ہنہ چلتا ہے۔

لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے کہ خود ہی مفہیم شعر یا تخریر کے مفہوم کو ہانے سے قاصر رہے ہیں۔ مثلاً :

غلطی ہانے مضامین مت ہو
لوگ نالے گویا رسا بالذہنی ہیں

۱۔ روح المطالب، عبادان بلگرامی، ص ۲۹۴۔

۲۔ ایضاً، ص ۳۷۴۔

شادان ہلگرامی لکھتے ہیں :

”جنابِ نظم فرماتے ہیں کہ ایماناً ایک اور معنی لکھنے ہیں کہ اگر رسا ہوتا تو ہاندھنے گسے اور اس کا ہندہ جالا دلیل وامالدگی و لارسانی ہے ، اسے میں کچھ نہ سمجھا“۔

نظم طباطبائی کا مفہوم واضح ہے کہ لوگ شعر میں نالہ گو رسا ہاندھتے ہیں کہ محبوب تک رسائی حاصل کرنے والا۔ لیکن خود نالہ کا شعر میں ہندہ جانا ، قید ہو جانا اس بات کی دلیل ہے کہ وہ لارسا ہے۔ کیونکہ وہ تو ہندہ جانے کی وجہ سے محبوب تک پہنچ ہی نہ سکا۔

شادان ہلگرامی نے معائب و محاسن کے بیان میں اکثر نظم طباطبائی سے استفادہ کیا ہے اور اس اعتبار سے بھی وہ نظم طباطبائی کے قریب ہیں ، لہٰذا نظم طباطبائی کا دفاع کیا ہے ، لیکن اس کے باوجود بعض مقامات ایسے بھی ملتے ہیں جہاں انہوں نے نظم طباطبائی پر تنقید کی ہے یا ان سے اختلاف کیا ہے اور یہی ان کی صحتِ فکر کی دلیل ہے ، شرح پر تنقید کرنے کا یہ وہی طریقہ ہے جو اس دور میں اثر لکھنوی اور وجاہت علی سندھلوی کی شروح میں ملتا ہے۔ البتہ شادان ہلگرامی کے یہاں یہ زیادہ لکھ رکھا ہے مثلاً :

جس جلے ذوقِ فنا کی لالتماسی ہر نہ گیوں
ہم نہیں جلتے نفس پر چند آتشبار ہے

نظم طباطبائی کی تحقیقات جدید کی روشنی میں کی گئی شرح لقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں :

”پوربین تحقیقات سے نہ وہ واقف تھے اور نہ اونی کے زمانہ میں یہ مسئلہ تحقیق ہوا تھا۔ جناب نظم اپنے علم کو اونی کے شعر میں خواہ مخواہ دخل دے رہے ہیں اور التاویل بمالا برضی قائلہ کے مصداق ہیں“۔

۱۔ روح المطالب ، شادان ہلگرامی ، ص ۲۸۷۔

۲۔ ایضاً ، ص ۳۳۳۔

شادان ہلگرامی کی شرح کا مطالعہ کرتے ہوئے، شرح انکاری کے اسلوب کا سوال بھی ذہن میں ابھر آتا ہے، چنانچہ دور میں نظم طباطبائی کی قدیم ہونے کے باعث ذرا اجنبی سی لگتی ہے لیکن اصطلاحات کے علاوہ ان کے یہاں اسلوب سادہ ہے اور اس دور میں بھی یوسف حلیم چشتی کی متصوالت اصطلاحات سے ہر زبان کے باوجود سادہ ہے اور دوسرے شارحین کا بھی یہی انداز ہے لیکن شادان ہلگرامی کے یہاں مشکل الفاظ و تراکیب اصطلاحات اور عربی فارسی زبان کے علاوہ اضافتوں کی اہرمار کی وجہ سے اسلوب بوجھل اور مشکل ہو گیا ہے۔ لغات کی وضاحت بھی تقریباً تمام شارحین نے سادہ انداز میں کی ہے جب کہ شادان ہلگرامی کے یہاں اس میں بھی الجھاؤ ہے مثلاً ایک شعر کی یہ لغت دو شارحین کے یہاں ملا حفظ ہو۔

دل مرا سول نہاں سے بے محابا جل گیا
آتش خاموش کی مانند گویا جل گیا

شادان ہلگرامی : ”محابہ : انحراف و اختصاص، جبر و گذاشت، اہانت، صلیح، مروت، لحاظ و لگہداشت (از منجد و نھیات) بے محابا اردو میں بے دھڑک اس کے معنی ہیں، آتش خاموش، بجھی یا دی آگ“۔

غلام رسول مہر : بے محابا، بے تکلف، بے خوف، بے دھڑک، آتش خاموش : دی ہوئی آگ جو بظاہر بجھی ہوئی معلوم ہو لیکن اندر اندر جل رہی ہو“۔

غلام رسول مہر کے یہاں نہ صرف یہ کہ اختصار ہے بلکہ مفہوم بھی جلد واضح ہو جاتا ہے جب کہ شادان نے غیر ضروری تفصیل دے کر بات کو بوجھل بنا دیا ہے اور یہی انداز پوری شرح پر پھیلا ہوا ہے۔ اس کی جانب اشارہ کرتے ہوئے عبدالقادر سروری لکھتے ہیں۔

۱۔ روح المطالب، شادان ہلگرامی، ص ۱۰۷۔

۲۔ نوائے سروش، غلام رسول مہر، ص ۲۸۔

”بہت سی ایسی باتیں شامل کی ہیں ، جنہیں اصل شرح سے براہ راست کوئی تعلق نہیں۔“

شادان بلگرامی کے بعد غلام رسول مہر کی شرح ہی سامنے آئی ہے لیکن اس اختصار لغت کے باوجود دیوان غالب کی اب تک چھپنے والی تمام شروح سے بالفاظ جسامت ضخیم ہے۔ اس کے صفحات کی تعداد ۱۰۹۶ ہے اس طرح دوسرے نمبر پر یوسف سلیم چشتی کی شرح آئی ہے جو ساڑھے او سو صفحات سے زائد ہے۔

غلام رسول مہر کی شرح کی جسامت میں یہ غیر معمولی اضافہ اس باعث نہیں کہ انہوں نے غالب کے حالات زندگی یا خصوصیات کلام یا کسی خاص تصور کی وضاحت کی ہے جیسے مثلاً خدیفہ عبدالعظیم اور یوسف سلیم کی شرح میں تصور وحدت الوجود اور دوسرے مباحث ہیں، بلکہ ان کے برعکس غلام رسول مہر کی شرح کی یہ طوالت اور ضخامت نتیجہ ہے ان مباحث کا جو شرح اشعار کے درمیان اٹھائے گئے ہیں اور یہ کئی طرح کے ہیں۔

۱۔ شرح اکثر مقامات پر وضاحت کے ساتھ لکھی گئی اور اکثر مقامات پر مطالب بیان کرنے کے بعد اس کی مزید وضاحت ملتی ہے تاکہ قاری اصل مفہوم کو پوری طرح سے سمجھ سکے۔

۲۔ الفاظ و محاورات ، تلمیحات اور ایسی ہی دوسری شعری صنعتوں کی وضاحت کی گئی ہے۔

۳۔ اشعار میں محاسن شعری کو اجاگر کر کے عظمت غالب کو اجاگر کرنے کی سعی کی گئی ہے۔

۴۔ اطلاق شرح ، اس شرح کی خاص خصوصیت ہے۔

۵۔ ایسے تمام اشعار جن کے بارے میں پہلے فارحین (اثر لکھنوی ، ارگس،

۱۔ بن الاقوامی غالب سمینار ، غالب کے اردو کلام کی شرحیں ،

عبدالقادر سروری ، ص ۱۴۶۔

ایزال فتح پوری اور وجاہت علی سندیلوی) نے مرقہ یا توارد کی بحث کی ہے ، ہر محاکمہ کہا گیا ہے ۔

۶ ۔ دوسرے شارحین کی شرح بھی نقل کی گئی ہے ، خاص طور پر مولانا حالی اور نظم طباطبائی کی ۔

طرفداری غالب کے اس رجحان کو جس کی جھلکیاں بے خود دہلوی، بے خود موہانی اور وجاہت علی سندیلوی کی شرح میں نظر آتی ہیں ، غلام رسول مہر نے گویا اپنے منطقی انجام تک پہنچا دیا ۔ چنانچہ اسے تقریباً تمام ادھار کے بارے میں جن ہر مرقہ یا توارد کا ہٹا ہے ، اس سے ہی قرار دیا گیا ہے ۔ یہ تو کبھی نہیں ہوتا کہ ایک شاعر من و عن ہی دوسرے کا مضمون اپنا لے بلکہ روایت میں کوئی ترمیم یا اضافہ فطرتاً ہو ہی جاتا ہے چنانچہ بعض معمولی اختلاف کے باعث انہوں نے تمام مقامات پر متقدمین شعراء کے اثرات کا انکار کیا ہے ۔ (اس رویہ میں جو التبا ہندی ہے اس کی جانب اشارہ کیا گیا ہے)

شادان ہنگرامی اور غلام رسول مہر دونوں شارحین کی شرح تاجران کتب کی فرمائش کا نتیجہ ہے اور یہ لیا جواز ہے کیونکہ اس سے قبل اکثر شارحین نے طلبہ کی ضروریات کو شرح کا جواز بنایا ہے تاہم صرف یہی بات شرح کی تشکمل و ترتیب میں کارفرما ہے اور حقیقت میں اگر ہم احساس نہ ہو تو کسی شرح کی ہض کاروباری اوعیت ادبی لحاظ سے کوئی اہمیت نہیں رکھتی چنانچہ لکھتے ہیں ۔

”کام شروع ہوا تو یقین ہو گیا کہ ہمسوں شرحیں چھپ جانے کے باوجود غالب کے مختصر سے اردو دیوان کی توضیح و تشریح کا حق ادا نہیں ہوا اور غالب اور اس کے بعد بھی اہل فکر و نظر کا یہی احساس ہے“۔

اور یہ بات بالکل درست تھی کیونکہ ان کی شرح کے بعد بھی کئی شرح چھپ چکی ہیں اور یہ سلسلہ ختم ہوتا نظر نہیں آتا ۔

غلام رسول مہر نے اپنی شرح کی سات افرادی خصوصیات کی جانب خود ہی اشارہ کر دیا ہے :

”جن کا ماحصل یہ ہے کہ غالب کی شاہراہ عظمت کو ثابت کرنے کے لیے اشعار کے فکری اور فنی دواؤں پہلوؤں پر تفصیل سے روشنی ڈالی گئی ہے ، نیز شارح نے فکر و نظر کے لئے پہلو بھی پیش کرنے کا دعویٰ کیا ہے“۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ نوائے سروش ضخامت کے علاوہ اور کوئی ایسی افرادی خوبی نہیں رکھتی جس کی بناء پر اس کو دوسری شروح پر فضیلت دی جا سکے ۔ اس میں اطلاق و طرح کا افرادی وصف ہے لیکن یہ ایک اضافی خوبی ہے جس کا مفہیم اشعار سے کوئی خاص تعلق نہیں ، اس سے اس منظر غالب کے اشعار کی وسعت اور ہمہ گیری ثابت کرتا ہے۔ جہاں تک فکری اور فنی عناصر کے اجاگر کرنے کی کوشش کا تعلق ہے تو یہ کام اس سے پہلے اکثر شارحین سرانجام دے چکے ہیں خاص طور پر جوش ملیح آبادی اور ہوصف سلیم چشتی کی شرح میں یہ رخ نمایاں ہے ۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ جہاں تک مفہیم کی وسعت و درستی کا معیار ہے دوسری کئی شروح مثلاً اس دور میں شاداں بلگرامی سے یہ ستر ہے ہے اس ضمن میں انہوں نے خاص طور مولانا حالی اور نظم طباطبائی سے استفادہ اور بعض مقامات پر دونوں سے اختلاف بھی کیا ہے ۔ ان کے یہاں بھی ایک خاص بات یہ ہے کہ وہ نظم طباطبائی کو عام طور پر اس وقت نقل کرتے ہیں جب وہ غالب کی تعریف کر رہے ہوں ۔ نظم طباطبائی کے غالب پر اعتراضات انہوں نے نقل نہیں کیے ، اس طرح گویا وہ بے خود دہلوی کی طرفداری غالب کی روایت ہی کو آگے بڑھاتے نظر آتے ہیں ۔

شارحین نے عموماً مولانا حالی سے اختلاف بہت کم کیا ہے لیکن یہ بات مطالعہ سے سامنے آتی ہے کہ اکثر مقامات پر حالی سے اختلاف شارحین کے لیے سود مند ثابت نہ ہوا ۔ مثلاً غلام رسول مہر نے بھی حالی پر اس

شعر کی شرح کے بارے میں اضافی مفہوم بیان کرنے کا الزام لگایا کہ :

ملنا ترا اگر تہیں آساں تو سہل ہے
دھوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

حالی کی بیان کردہ شرح کے بارے میں لکھتے ہیں :

”خواجہ حالی مرحوم نے شوق و آرزو کی خلش سے چھوٹنے کا جو ذکر کیا ، وہ میرے نزدیک مرزا غالب کے مفہوم میں ایسا اضافہ ہے ، جس کے لیے بظاہر کوئی گنجائش نہیں ۔ مرزا کا مفہوم صرف یہ ہے کہ ہجر کو برداشت کر لیا ، رشک برداشت نہیں ہو سکتا۔“
لیکن ہمارے خیال میں اس شعر کے مفہوم میں حالی نے غیر ضروری اضافی مفہوم بھی لکھا بلکہ خود غالب کے یہاں اضافہ ہے جس کا شعر کے الفاظ سے کوئی تعلق نہیں اور جس کی جانب فارج کی توجہ نہیں گئی ۔ نظم طباطبائی کے اثرات کا نتیجہ ہی ہے کہ انہوں نے مشہور قطعہ بند غزل دائم ہڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں خاک ایسی زلدگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

کا مرجع حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کو قرار دیتے ہوئے اشعار کو نعتیہ قرار دیا ہے ۔ حالانکہ جیسا کہ مقطع میں ہادر شاہ کی طرف اشارہ ہے یہ اشعار ہاددہ کی تعریف میں ہیں۔ بعض مقامات پر نظم طباطبائی سے اختلاف بھی ہے لیکن اس میں بھی انہوں نے معنی اہمی سے زیادہ طرفداری غالب کا رویہ ہی اپنایا ہے ۔

کوئی دن کر زلدگی اور ہے
اٹنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

غالب کی بیان کردہ شرح لکھنے کے بعد نظم طباطبائی کا اعتراض نقل کرتے ہیں ۔ جس میں نظم طباطبائی نے اس شعر پر المعنی فی ہطن الشاعر کا الزام لگایا ہے اور کہا ہے کہ بندش کے حسن اور زبان کے مزے کے آگے اساتذہ ضعف معنی کو بھی گوارا کر لیتے ہیں۔ غلام رسول مہر

لکھتے ہیں :

”پہرے اندازے کے مطابق مولانا (لغظ) نے کسی قدر زیادتی فرمائی ہے۔ کسی امر گو شعر میں قدرے مبہم رکھنے کا مطلب لازماً الحمق فی بطن الشاعر نہیں... اس سلسلہ میں شارحین نے مختلف احتمالات پیدا کیے، مثلاً مر جائیں گے، کسی اور سے محبت کر لیں گے یا موت سے دستبردار ہو جائیں گے لیکن مرزا نے احتمالات کی طرف خفیف سا بھی اشارہ نہیں کیا، کیونکہ ان میں سے کوئی بھی آداب محبت کے شاہان نہیں۔“

شارحین کے یہاں مختلف احتمالات اور مفہام کا پیدا ہو جانا اس بات کی علامت ہے کہ شعر معنی کی کوئی واضح سطح نہیں رکھتا، اور حقیقت یہ ہے کہ غالب کا بیان کردہ مفہوم کہ

”اواج شہر میں تکیہ بنا کر فقیر ہو کر بیٹھ رہے یا دیس چھوڑ کر پردیس چلا جائے۔“

لغت شعر سے ہر آمد نہیں ہوتا اور یہی وجہ ہے کہ شارحین نے اس مفہوم کی موجودگی میں شعر کی تفہیم اپنے طور پر کی ہے مثلاً :

لشتر جالندھری : ”دوسرے مصرع سے متعدد معنی پیدا ہوتے ہیں مثلاً یہ کہ ہم ہم ہاشمی میں معشوق کے بچائے اور بے بہاہ ظلم و ستم سے تنگ آ چکے ہیں، اب عشق و محبت کے تعلقات ختم کر دیں گے۔“

منظور احسن عباسی : ”یہ نہیں بتایا کہ کیا ٹھانی ہے؟ لیکن ظاہر ہے کہ ایک انسان جو زندگی سے بیزار اور خستہ و غمزدہ ہے وہ کسی ایسے ہی اقدام کا ارادہ رکھتا ہے، جو باعث تشویش ہو، یعنی قطع تعلق یا کچھ اور۔“

۱۔ نوائے سروش، غلام رسول مہر، ص ۵۲۸۔

۲۔ ایضاً، ص ۵۲۷۔

۳۔ روح غالب، لشتر جالندھری، ص ۷۸۱۔

۴۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۲۶۴۔

یہ اور اس طرح کے مفہیم اس بات کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ شاعر نے احتمالات کے لیے گنجائش رکھی ہے اور نظم طباطبائی کا اعتراض اگر درست نہ بھی ہو تب بھی غلام رسول مہر کا یہ کہنا درست نہیں کہ چونکہ مرزا نے ان احتمالات کی جانب اشارہ نہیں کیا اس لیے یہ شاہان آداب محبت نہیں اور غلط ہیں۔ البتہ عبدالباری آسی کا یہ بیان درست ہے کہ

”دوسرا مصرعہ جہت سے معانی پیدا کرتا ہے، عین وضاحت ہے“۔

غلام رسول مہر بنوادی طور پر ایک محقق ہیں اور ان کے اس رجحان کا اظہار بھی ان کی شرح میں ہوتا ہے مثلاً غالب کے استاد عبدالصمد کا مسئلہ اور خاص طور پر میر تقی میر کا وہ تبصرہ جو انھوں نے اشعار غالب سننے پر کیا، کے مسائل اٹھاتے ہیں اور ان پر اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے۔ اسی طرح غالب کا مشہور شعر کہ :

ہائے اس چار گرہ گہڑے کی قسمت غالب

جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہوا

کے بارے میں اور اس کی شرح کے موقع پر ”آب حیات“ کی ایک روایت ”جس دن جیل سے نکلے لگے اور لباس تبدیل کرنے کا موقع آیا تو وہاں کا کرتا وہیں پہاڑ کر پھینک دیا اور یہ شعر پڑھا، ہائے اس۔۔۔ الخ لکھتے ہیں :

”یہ واقعہ صحیح نہیں کیونکہ قید میں مرزا غالب صرف نظر بند تھے اور مشقت روپے دے کر معاف کر دی گئی تھی۔۔۔ مرحوم نے یہ قصہ نقل کرتے وقت اتنا بھی خیال نہ رکھا کہ مرزا غالب کو عام قیدیوں کا لباس ملتا تو انھیں یہ لباس پہاڑ پھینکنے کی اجازت کیونکر ہوتی؟“۔

غلام رسول مہر کی شرح اس لحاظ سے ایک معیاری شرح کہلانے کی مستحق ہے کہ اس میں مفہیم کی اغلاط بہت کم ہیں اور اختلافی

۱۔ بیان غالب، آغا ہاقر، ص ۴۰۸۔

۲۔ لوائے سروش، غلام رسول مہر، ص ۷۵۔

مقامات پر بھی ان کی رائے صائب ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ یوسف سلیم چشتی کی طرح جا بجا اشعار غالب کی فکری اور فنی خصوصیات کی جانب بھی اشارہ کرتے ہیں اور غالباً اس ضمن میں ان کو بہت سارے شارحین پر فوقیت حاصل ہے۔ لیکن ایک خاص بات جو ان کو نظم طباطبائی اور اس عہد کے دوسرے شارحین مثلاً لشتر جالندھری اور یوسف سلیم چشتی سے الگ کرتی ہے وہ طرفداری غالب کا رویہ ہے۔ انہوں نے تقریباً تمام اشعار میں محامن ہی تلاش کیے ہیں اور نظم طباطبائی کو بھی اسے مقام پر اقل کیا ہے جہاں انہوں نے غالب کی تعریف کی ہے۔ چنانچہ غالب کے فن کے بارے میں کوئی ایسی جارحانہ تنقید شرح میں نہیں ملتی جس سے اس کے مرتبہ و مقام کو گم کرنے کا احساس ہو۔ التبتہ کہیں کہیں انہوں نے غالب سے اختلاف کرتے ہوئے انہیں ہدف تنقید بنایا ہے۔ مثلاً :

لیتا ، نہ اگر دل تمہیں دہتا ، کوئی دم چین
کرتا ، جو نہ مرتا کوئی دن آہ و فغاں اور

میں سخت تعقید لفظی ہے جسے غالب نے یہ گہہ کر اپنے شعری ذوق کا اظہار بھی کیا ہے اور گوارا ہانے کی کوشش بھی کی ہے کہ :

”عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں ، فارسی میں تعقید معنوی اور تعقید لفظی جائز ہے بلکہ فصیح و بلیغ تر ہے“۔

غلام رسول سہر اس پر اعتراض کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”فارسی میں لفظی تعقید جائز ہو یا فصیح و بلیغ ہو تو ہو ، لیکن لفظی تعقید ہو یا معنوی یہ بھر حال عیب ہی ہے ، ظاہر ہے کہ ردیف کی پابندی نے سرزا غالب کو اس تعقید لفظی پر مجبور کیا ، مقصود یہ نہیں کہ ردیف و قافیہ کی پابندی پر اعتراض کیا جائے اس کے بغیر شعر کی تین چوتھائی موسیقی ختم ہو جاتی ہے ، مقصود صرف یہ ہے کہ بعض اوقات شاعر تعقید پر مجبور ہو جاتا ہے۔ لیکن ایسا

شعر جیسا کہ مرزا کا ہے بہ آسانی چھوڑا جا سکتا ہے کیونکہ اس میں کوئی خاص بات ہی نہیں، اس طرح تعقید ختم ہو سکتی ہے۔^۱ اپنے اپنے ذوق، مزاج اور انداز فکر کی بات ہے کہ خود غالب اس شعر کو نہایت ”لطیف تقریر“ قرار دیتے ہیں اور غالب کے لالہ فارحین مثلاً لشتر جالندھری، ہومف سلیم چشتی اور شاداں ہلگرامی نے اس شعر میں تعقید کی شکایت تک نہ کی اور محض شرح لکھنے پر اکتفا کیا جب کہ غلام رسول مہر اسے غزل سے لگانے کا، شورہ دے رہے ہیں۔ اس نوعیت کے فیصلوں سے ان کے شعری ذوق کے متعلق قاری کو ٹھوس پہنچتی ہے۔ چنانچہ ایک اور مقام پر انہوں نے ایک غلط فہمی کے تحت غالب کی رائے ہی غلط شعر کے بارے میں نقل کر دی اور ایک اچھے شعر کو لا یعنی بنا ڈالا۔ شعر :

بد گانی نے نہ چاہا اسے سرگرم خرام
رخ پہ ہر قطرہ عرق دہدہ حیراں صبحیا

لکھتے ہیں :

”یہ شعر مرزا غالب کے قول کے مطابق کوہ گندن و کاہ برآوردن کا مصداق ہے۔“^۲

پہلی بات تو یہ کہ اس شعر کی طرح ہی خطوط غالب میں نہیں اور دوسری یہ کہ یہ رائے اس شعر کے بارے میں نہیں بلکہ اس شعر کے بارے میں ہے :

قطرہ سے، اس کے حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام سے = راسر رشتہ گوہر ہوا

”اس مطلع میں خیال ہے دلیق، مگر کوہ گندن و کاہ برآوردن یعنی لطیف زیادہ نہیں۔۔۔“^۳

۱۔ نوائے سروش غلام رسول مہر، ص ۲۲۷۔

۲۔ ایضاً، ص ۱۳۳۔

۳۔ ایضاً، ص ۱۱۸۔

لیکن یہ بھی ضروری نہیں کہ غالب کے اس خیال سے بھی اتفاق لاگزیں ہے۔ چنانچہ اسی شعر کے بارے میں ناصر الدین ناصر کی رائے پہلے دی جا چکی ہے۔

غلام رسول مہر کی شرح کی ایک انفرادی خصوصیت جو کسی دوسری شرح میں نظر نہیں آتی اس کے مطالب کی اطلاق حیثیت ہے۔ غلام رسول مہر نے اکثر اشعار کی شرح کے بعد ان کو — ماضی کے یا عصری واقعہ سے ربط دینے کی کوشش کی ہے یا اس سے کسی اخلاق یا حکیمانہ لکتہ کو تقویت پہنچانی ہے اس طرح نہ صرف یہ کہ اشعار غالب کی پسند کا اظہار ہوتا ہے بلکہ بدلنے شعور کے ساتھ ان کی ہم آہنگ ہونے کی صفت کا پتہ بھی چلتا ہے اور ہوں اف کی زندگی کی گواہی دی جا سکتی ہے مثلاً :

عشق تاثیر سے نومید نہیں
جاں سہاری شجر ہمد نہیں

”اس شعر کی عالمیت و آدائیت کا یہ حال ہے کہ اسے عشق مجازی و عشق حقیقی، حلم و حکمت، سیامت و ملک داری، ایجاد و اکتشاف سب پر یکساں چسپاں کر سکتے ہیں“۔

لیکن صورت حال یکساں نہیں، کہیں کہیں اس اطلاق مفہوم میں تاویلی رنگ پیدا ہو گیا ہے اور کہیں کہیں اشعار کے مفہوم میں اپنی مرضی سے انہوں نے ترمیم یا اضافہ کر لیا ہے۔ مثلاً :

اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو
آگہی کر تہیں غفلت ہی سہی

لکھتے ہیں :

”اپنی ذات سے آگاہی کا مطلب یہ ہے کہ انسان اپنی حقیقت سے آشنا ہو جائے، سبجہ لے کہ وہ بندہ ہے اور دنیا میں اس کے پیدا کرنے کا ایک، قصد و نصب العین ہے جو پورا ہونا چاہیے اور وہ نصب العین خالق کا مقرر کیا ہوا ہے۔“

”وما خلقت الجن والانس الا ليعبدون“۔

”اور میں نے جنوں اور انسانوں کو پیدا نہیں کیا، مگر اس لیے کہ وہ میری عبادت کریں“۔

عبادت سے مقصود احکام اللہ کی پیروی ہے، اسی طرح اصل مقصد پورا ہوتا ہے۔“

غالب کی زندگی، اس کے شعری مزاج اور خود شعر گو مد نظر رکھتے ہوئے غلام رسول مہر کی یہ شرح خود ان کی اپنی افتاد طبع کے اظہار سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ کیونکہ غالب شرعی معنوں میں کبھی مذہبی شخص نہیں رہا اور نہ ہی اس کی شاعری میں اس نوع کا کوئی حوالہ ہے بلکہ جہاں وہ فقہ وغیرہ کا تفسیر اڑاتا ہے وہاں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ :

جاٹا ہو ثواب طاعت و زہد
ہر طبیعت ادھر نہیں آتی

اس لیے جہاں شارحین نے اس حوالہ سے شعر غالب کو معنویت دینے کی سعی کی ہے وہ زیادہ قابل اعتنا ہیں۔

مفہوم کے اس جزوی اختلاف کے باوجود غلام رسول مہر کی شرح تفہیم غالب کے سلسلہ میں نہایت اہمیت رکھتی ہے۔ انہوں نے دوسرے تمام شارحین سے زیادہ اس امر کی سعی کی ہے کہ وہ اشعار غالب کی شرح کرتے ہوئے عظمت غالب کے فکری اور فنی اسباب کی نشاندہی کریں اور اس میں وہ کامیاب بھی ہوئے ہیں، کہیں کہیں مطالب میں اضافہ بھی کیا ہے اور یوں ہلاقیہ شرح نگاری کے باب میں ایک عمدہ اضافہ ہے۔

غلام رسول مہر کے بعد جزوی شرح کی حیثیت سے صوفی تہسم کی شرح ”روح غالب“ غالب فہمی کے سلسلہ میں ایک اہم گوشہ ہے، لیکن صوفی تہسم کی شرح کا انداز اور طریقہ کار غلام رسول مہر کی شرح

کے برعکس خلیفہ عبدالعظیم اور اثر لکھنؤی کی شرح کے قریب ہے ۔ لیکن خلیفہ عبدالعظیم کی طرح صوفی تبسم کی شرح میں فلسفیانہ پس منظر موجود نہیں اور نہ بجنوری کی طرح انہوں نے دنیا جہاں کے علوم و فنون اور فلسفوں کے پس منظر میں غالب کو ابھارا ہے ۔ متقدمین شارحین کے برعکس صوفی تبسم کی شروح اشعار کی طوالت کا بھی پس منظر الگ ہے ۔ یہ طوالت ، رہنماؤں پر ایک شعر کی شرح کرنے کے لیے مخصوص وقت صرف کرنے کی ضرورت کا نتیجہ ہے اور بعد میں جو اشعار اس شرح میں اضافہ کئے گئے ان میں سے بھی کسی حد تک اس رجحان کو برقرار رکھا گیا ہے ۔ چنانچہ بیشتر اشعار کی شرح دو دو اور تین تین صفحات پر مشتمل ہے اور یہی وجہ ہے کہ غیر متعلق مباحث بھی اس میں شامل ہو گئے ہیں ۔

بجنوری اور اس کے بعد خلیفہ عبدالعظیم کا انتخاب سراسر حکوانہ نوعیت کے اشعار پر مشتمل تھا ۔ لیکن ”روح غالب“ میں اشعار کا انتخاب کسی خاص حوالے کے بجائے متنوع کیفیات کا ترجیح ہے ۔

بقول ڈاکٹر اعجاز حسین بٹالوی :

”صوفی صاحب نے غالب کے اردو اور فارسی کلام سے منتخب اشعار کی شرح لکھی ہے ، ہر حسن انتخاب اس اعتبار سے نمائندہ ہے کہ انتخاب میں اس دور کے اشعار بھی موجود ہیں جب غالب زبان اور طرز بیان پر جان دہتے ہوئے ، اس دور کا کلام بھی شامل کرتے ہیں جب زبان کا سب سے بڑا مصروف بہ تھا کہ غزالان خیال کس طرح الفاظ کے دام میں آسکیں ۔ ان اشعار کے نمونے بھی موجود ہیں ۔ جہاں پیچیدہ فارسی تراکیب استعمال ہوئی ہیں اور وہ اشعار بھی شامل ہیں ، جن میں سادگی نے ہر کاری کا کام کیا ہے“ ۔

انتخاب کی اسی دلکا راہی کا نتیجہ ہے کہ غالب کے مشکل اور اختلافی اشعار کی تعداد شرح میں زیادہ نہیں اور یہ بات کسی بڑے شارح کے لیے

ممکن ہی نہیں جو عام مطالعہ یا عام افراد کے لیے اشعار کی شرح گوارہ ہو۔ کیونکہ غالب کے مشکل اشعار سے نہ تو غالب کی عظمت اجاگر ہوتی ہے اور نہ غالب کے فن کو ہی ان سے پوری طرح سمجھا جا سکتا ہے۔

لیکن جو اختلافی اشعار موجود ہیں ان کی شرح میں بھی کوئی ایسی فسکاری نہیں دکھائی گئی جس سے ان کا اختلاف ختم ہوتا یا گم ہوتا دکھائی دے۔ بلکہ بعض اوقات تو وہ خود غالب کے بیان کردہ مفہیم سے بھی شعر کو پوری طرح مطابقت نہیں دے پاتے مثلاً :

لفش فریادی ہے کس کی شوخی "تھریر کا
کاغذی ہے بیرہن ہر پیکر تصویر کا

کی شرح کرنے والوں نے لطم طباطبائی کے الداز میں ہی اس عام خیال کو دہرایا ہے کہ

"تصویر کس کی شوخی تھریر کے ہاتھوں فریاد کر رہی ہے جس تصویر کو دیکھیں ایک داد خواہ کی طرح کاغذی لباس پہنے ہوئے ہے کہ ہر گناہ ظلم ڈھایا کہ مجھے اس قدر خوبصورت بنایا اور پھر فانی بنایا کہ مٹ جائے"۔

حالانکہ جیسا کہ لکھا جا چکا ہے یہ فریاد فنا و بقا یا ماضی و قاتی کا مسئلہ نہیں بلکہ خود "ہونے" کی فریاد ہے۔

اسی طرح بعض دوسرے اشعار کی شرح میں بھی وہ جیسے سیدھے راستے سے ہٹک گئے ہوں مثلاً :

دل ہر قطرہ ہے سازِ آلا البھر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

"ہر قطرے کا دل ہر ساز ہے ایک ایسا ساز جس سے آلا البھر، آلا البھر کی آوازیں بلند ہو رہی ہیں کہ :

"میں سمندر ہوں میں سمندر ہوں قطرہ ہیں۔ سمندر سے الگ میرا وجود کچھ نہیں۔ جب یہ صورت حالی ہے تو ہر ہماری ہستی کیا

ہے وہی وجود الہی ہے ہم اس کا مظہر ہیں“ ۔

یہاں شارح نے محسوس نہیں کیا کہ ”وہی ہوا“ اور ”مظہر ہونے“ میں کتنا بڑا تضاد ہے یا مثلاً :

ہم موحد ہیں ہمارا گھٹن ہے توک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایمان ہو گئیں

رقمطراز ہیں :

”دین کی بنیاد توحید پر ہوتی ہے ایک خدا ، ایک کتاب ، ایک رسول پر ایمان لانے والا مومن کہلاتا ہے ۔ مرزا غالب ایسے ہی مومن کو موحد کہہ کر ہکارتا ہے اور اپنے بارے میں اعلان کرتا ہے کہ ہم ایک دین تسلیم ، ایک ہی سراط مستقیم پر چلنے والے ہیں ، ان کے علاوہ باقی چیزوں کو تسلیم نہیں کرتے “ ۔

یہ شرح فکر غالب اور شعر غالب سے مناسبت نہیں رکھتی اور جیسا کہ غلام رسول مہر کی شرح پر گفتگو کرتے ہوئے بتایا گیا کہ غالب فقہی یا شریعی اصولوں میں گفتگو کرنے والا شخص ہی نہیں اور یہاں بھی ”موحد“ وجودی مفہوم ہی میں ہے کیونکہ اسی طرح ملتوں کو مٹایا جا سکتا ہے یا ان کے انفرادی تشخص کو ختم کیا جا سکتا ہے ۔ ایک خدا ، ایک کتاب اور ایک رسول “ کو تسلیم کرنے سے ”آستِ مسلم“ مشخص ہوتی ہے اور تمیز و تفریق کا مضبوط سلسلہ قائم ہو جاتا ہے ۔

یہ تو ایسے اختلافات ہیں جن میں مختلف آراء بھی ہو سکتی ہیں ، لیکن بعض اوقات تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ صوفی تبسم سرے سے شعر کی تفہیم ہی سے قاصر رہے ہیں اور مشکل ہی ہیں سادہ اشعار میں بھی لارحائی کا یہ عمل نظر آتا ہے مثلاً :

گر تیرہ کو ہے یقین اجاہت ، دعا نہ مانگ
یعنی بغیر یک دل سے مدعا نہ مانگ

۱ - روح غالب ، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم ، ص ۱۲۵ ۔

۲ - ایضاً ، ص ۱۳۲ ۔

لکھتے ہیں :

”اگر تجھے یہ امید ہے کہ جو دعا تو مانگے گا وہ پوری ہو جائے گی تو تجھے چاہیئے کہ کوئی دعا نہ مانگے اور اگر مانگی ہے تو پھر ایسے دل سے مانگو کہ اس میں کوئی مدعا نہ ہو کہ نہ مدعا و مہمد ہوگا نہ اس کے پورا ہونے سے کوئی گمی یا بیشی ہوگی“۔

شعر میں نہ تو دعا مانگنے کی نفی کی گئی ہے اور نہ ہی اس میں یہ خیال موجود ہے کہ ایسے دل سے مانگو کہ اس میں کوئی مدعا نہ ہو۔ بلکہ اس کے برعکس ایک تو دعا کا اثبات ہے اور دوسرا ”دل بے مدعا“ کی طلب ہے یوسف سلیم چشتی لکھتے ہیں :

”اگر تجھے اپنی دعا کے قبول ہونے کا یقین ہے تو پھر صرف ایک دعا مانگ اور دعا یہ ہے کہ اے خدا مجھے ایسا دل عطا کر دے جس میں کوئی مدعا (آرزو) نہ ہو۔ جب تجھے ایسا دل مل جائے گا تو تجھے دعا مانگنے کی ضرورت ہی نہیں رہے گی“۔

اور پھر صرف یہی نہیں کہ صوفی تبسم بعض اشعار کی صحیح معنویت گرفت میں نہ لے سکے بلکہ بعض اوقات تو وہ ایسی آراء دہتے نظر آتے ہیں جن سے ان کی تنقیدی بصیرت بھی مشکوک دکھائی دیتی ہے مثلاً :

منے کا داغ ہے وہ لالہ کہ لب تک نہ کیا
خاک کا رزق ہے وہ قطرہ کہ دربا نہ ہوا

لکھتے ہیں :

”یہ شعر مرزا غالب کا ہے۔ غالب تصوف کا شاعر نہیں، لیکن یہ شعر متصوفانہ تصور کے پس منظر کی نشاندہی کرتا ہے“۔

۱۔ روحِ غالب، صوفی غلام مصطفیٰ تبسم، ص ۱۸۹۔

۲۔ شرح دیوانِ غالب، سلیم چشتی، ص ۴۷۷۔

۳۔ روحِ غالب، صوفی تبسم، ص ۸۳۔

صوفی صاحب کی یہ رائے اس شاعر کے بارے میں ہے جس کے تصوف پر اسی دور کے شارحین میں سے خلیفہ عبدالعظیم اور یوسف سلیم چشتی ہسٹون صفحات پر بحث کر چکے ہیں اور یہی نہیں بلکہ خود اس کا بیان ہے کہ :

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالب
تھے ہم ولی سمجھتے جو نہ ہادہ خوار ہوتا

نہ جانے یہ بات صوفی تبسم کے قلم سے کیوں نکل نکلی ۔ پھر مزید تعجب کی بات یہ ہے کہ جس شعر پر گفتگو کرتے ہوئے الہوں نے تصوف کے اس منظر کا مسئلہ اٹھایا ہے اور شعر کو تصوف کے تصورات میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی ہے اس کو دوسرے شارحین نے اس حوالے سے دیکھا ہی نہیں یہاں تک کہ یوسف سلیم چشتی کے یہاں بھی ، جہاں اس مسئلہ میں کسی قدر الحراط و تضربط کا رنگ ہے ، اس کی بعض یہ شرح ملتی ہے کہ :

”قراق بار میں عاشقی نالہ و فریاد بھی کرتا ہے اور گریہ و زاری بھی ، غالب کہتے ہیں کہ لطف نالہ کشی اس میں ہے کہ عاشق دل کھول کر نالہ و فریاد کرے ، وہ نالہ ہی کیا جو لب تک نہ آنے یعنی معشوق کے کان تک نہ پہنچے ، اس طرح لطف گریہ اس بات میں ہے کہ عاشق آنکھوں سے اشکوں کا دریا بہا دے اگر اس نے صرف ایک دو آسوؤں پر اکتفا کیا تو ایسا گریہ بھنا بے سود اور رائیگاں ہے“۔

اس میں شک نہیں کہ صوفی تبسم کا تصوف کے بارے میں عمومی بیان درست نہیں لیکن دوسرے شارحین کے برعکس ان کی رائے ضرور قرین قیاس ہے کہ یہ شعر تصوف کا اس منظر رکھتا ہے اور وہ اس لیے کہ قطرہ و دریا کی تمثیل ویسے بھی اور فکر غالب میں بھی اسی منظر سے ابھرتی ہے اسی طرح بعض مقامات پر ان کی شرح میں اضافے ملتے ہیں جو گوکہ پوری طرح ان کا حصہ نہیں لیکن الہوں نے وضاحت اور قطعیت

پیدا کر کے روایتی معنویت کو مستحکم اور اجاگر کیا ہے مثلاً :

کیا تنگ ہم ستم زدگان کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضہ مور ، آسمان ہے

یوسف سلیم چشتی نے تو پہلے مصرعہ کا تائید ہی غلط لکھا یعنی ”مکان“ اور پھر تاویل میں لگ گئے ، تاہم غلام رسول مہر کے علاوہ دوسرے شارحین نے اسے محض غالب کی ذات تک ہی محدود رکھ کر شرح کی ہے جب کہ صوفی تبسم کا کہنا ہے کہ :

”سرژا غالب نے اس شعر میں جمع کا صیغہ استعمال کیا ہے اور مجھ ستم زدہ نہیں بلکہ ہم ستم زدگان کے الفاظ لایا ہے ، جن کا اطلاق اس کی اپنی ذات یا کسی اور فرد واحد پر نہیں ، بلکہ بنی نوع انسان پر ہے جس سے شعر میں پھیلاؤ آ گیا ہے اور ایک طرح کی آفاقیت پیدا ہو گئی ہے“۔

صوفی تبسم کی شرح حکیمانہ اور فلسفیانہ تو نہیں لیکن ان کے مزاج سے اس رخ کو ہکسر خارج بھی نہیں کیا جا سکتا کیونکہ وہ بعض مواقع پر اشعار کو فلسفیانہ تاویلات دیتے نظر آتے ہیں مثلاً :

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے لہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

شارحین شعر کو محض غم محبوب تک محدود رکھتے ہیں اور سوز عشق کا اظہار ، لہو کے ٹپکنے سے مراد لیتے ہیں ، لیکن صوفی تبسم اس کا رخ یوں موڑتے ہیں کہ

”انسانی زندگی حیوانی زندگی کی سطح نہیں ، انسانی زندگی کی اقدار ارفع و اعلیٰ ہیں ۔ اگر انسان بھی اپنی زندگی عام حیوانوں کی طرح اپنی چھوٹی چھوٹی خواہشات اور مقاصد کو پورا کرنے کے لیے صرف گردے تو وہ اپنے اشراف المخلوقات ہونے کی شان کو کیسے قائم رکھ سکتا ہے ۔ اس کی زندگی کا نصب العین تو بلند

اخلاق اور روحانی اقدار کا حصول ہے۔“

اس میں شک نہیں کہ صوفی تبسم نے اعلیٰ خیالات کا اظہار کیا ہے لیکن شعر کے معنی سے ان خیالات کا تعلق کم ہی ہے گہوانہ شعر اللسان گو لصب العہنی سطح کی دعوت دہنے کے برعکس غم عشق کے سحرے اظہار کی صورت اتنا ہے ، بقول یوسف سلیم چشتی :

”عاشق کی معراج یہ ہے کہ عاشق کے دل میں سوز و گداز کی ایسی کیفیت پیدا ہو جائے کہ اس کا خوں آلو بن کر آلکھوں کی راہ سے بہہ جائے“۔

صوفی تبسم نے متقدمین شارحین سے استفادہ کا کوئی ذکر نہیں کیا اور نہ ہی کہیں کوئی ایسا واضح اشارہ ملا ہے جس سے کسی شارح کے اثرات کا سراغ لگایا جا سکے تاہم اس - قرقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ معروف شارحین ان کے مطالعہ میں رہے ہوں گے اور یہ عجیب اتفاق ہے کہ حماد ایک طرف صوفی تبسم کے یہاں کسی شارح کا نام تک نہیں لیا گیا وہاں ان کے - متصل بعد ناصر الدین ناصری کی شرح اس لحاظ سے ممتاز اور منفرد ہے کہ اس میں تقریباً تمام اہم شارحین کو جمع کر لیا گیا ہے اور یہ احتیاج بھی اس نوعیت کا نہیں جس طرح آغا باقر وغیرہ کی شروح میں نظر آتا ہے کہ بعض شارحین کی شرح نقل کر دی گئی ہو - بلکہ یہاں متقدمین شارحین کو تقابلی انداز میں پیش کیا گیا ہے اور پوری روایت میں شعر کی معنویت کو اجاگر کرنے کے بعد ایک رائے دی گئی ہے ، تقابلی مطالعہ کے اس طریقہ کار کی وجہ سے شرح کی اہمیت بہت بڑھ گئی ہے اور حقیقت بھی یہ ہے کہ اس شرح سے غالب کو سمجھنے میں بہت مدد ملی ہے - مزید یہ کہ اختلافی امور میں شارح کی رائے نہایت صائب ہوتی ہے - ہونا کہنے کو تو ”دہستانِ غالب“ ایک جزوی شرح ہے لیکن ۴۴۵ اشعار کی شرح ہر محوط ہے - ابتداء میں شرح لکھنے کا مقصد غالب کے حالاتِ زندگی ، معمولات ، شاعری اور متقدمین شارحین سے استفادہ کا

۱ - روحِ غالب ، صوفی تبسم ، ص ۱۶۵ -

۲ - شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۷۰ -

ذکر کیا گیا ہے اس ضمن میں شارح خاص طور پر نظم طباطبائی سے متاثر ہے۔ چنانچہ تمام اختلافی اشعار کے شروع میں نظم طباطبائی کی شرح ہی نقل کی گئی ہے اور موقع محل کے مطابق اس سے اتفاق یا اختلاف کیا گیا ہے۔

شرح کی ایک اور خاص بات یہ ہے کہ شارح نے بعض عنوانات مثلاً غالب کا اسلوبِ لکارش، اعجازِ سخن، ادائے خاص وغیرہ کے تحت غالب کے اشعار کی شرح اس طرح کی ہے کہ وہ باقاعدہ مضمون کی شکل اختیار کر گئی ہے اور اس شرح کی سب سے اہم بات آخر میں تقریباً دو صد اشعار کی شرح ہے جو ”عقدہ ہائے مشکل“ کے عنوان کے تحت کی گئی ہے یہ غالب کے مشکل اور اختلافی اشعار ہیں۔ ان مشکل اور اختلافی اشعار کی تفہیم کے لیے الھوں نے متقدمین شارحین سے خاص طور پر مدد لی ہے اور اپنے استفادہ کو اس عمدہ انداز میں پیش کیا ہے کہ ایک ہر ہر شارحین کے اختلاف کو واضح کرتے ہوئے ان کو حسبِ موقع دو یا تین گروہوں میں تقسیم کر دیا ہے اور اس طرح کے خیالات کا علم اور اندازہ لگانا ممکن ہو گیا ہے۔ ان کے استفادہ کی فہرست بھی کافی طویل ہے، چند اہم نام یہ ہیں۔

نظم طباطبائی، حسرت موہانی، نظامی ہدایونی، یخود دہلوی، مولانا سہا، سعیدالدین احمد، جوش ملیح آبادی، یوسف سلیم چشتی اور شادان ہلگرامی وغیرہ۔

یوں ناصر الدین ناصر کی شرح ”دہستان غالب“ کو ان شروع کی ذہل میں نہیں رکھا جا سکتا جو بعض دوروں کی شرح نقل پر اکتفاء کرتے ہیں اور جس میں اہم ترین آغا ہار ہیں۔ علاوہ ازیں کسی قدر کم سطح پر پہلے دور میں سعیدالدین احمد، آسی، نہایت اللہ اور دوسرے دور میں نشتر جالندھری اور غلام رسول سہر نے بھی یہی طریقہ اپنایا ہے۔ اثر لکھنؤی اور وجاہت علی مندیلوئی کے یہاں دوسروں کی شرح پر کہیں کہیں محکمہ ملتا ہے اور دوسرے شارحین نے بھی گو کہیں کہیں یہ فریضہ سرانجام دیا ہے مثلاً شادان ہلگرامی وغیرہ لیکن ناصر الدین ناصر کا مقام اس ضمن میں سب سے بلند ہے۔ ان کے اس تقابلی انداز کی جھلک

ملاحظہ ہو :

خطر ہے ، رشتہ الفت ، رگ گردن نہ ہو جائے
غرور دوستی آفت ہے تو دشمن نہ ہو جائے

”اس شعر کی دو متضاد شرحیں ہوتی ہیں ایک تو طباطبائی کے تتبع میں معشوق سے خطاب ہے کہ میری دوستی و محبت پر تجھے غضب کا غرور ہوا ہے اور ایسا نہ ہو کہ تو غرور میں آکر ہم سے ہمیشہ گردن ٹیڑھی رکھے اور دوسرا یہ کہ کہیں میں تیری دوستی پر مغرور نہ ہو جاؤں — طباطبائی کے مطلب کی جن شارحین نے پیروی کی ہے وہ ہیں حصرت موہانی ، مولانا سہا ، بیخود دہاوی اور جوش ملیح آبادی ، دوسرے گروہ میں لطاسی ، آسی ، باقر ، لشتر ، نیاز ، ہروفیسر چشتی اور شاداں ہیں جن کے خیال میں معشوق کی دوستی پر عاشق کا مغرور ہونا قرین فہم ہے ۔ ظاہر ہے کہ طباطبائی کا مفہوم واقفیت کے خلاف ہے ۔ معشوق کو عاشق کی دوستی پر غرور نہیں ہوتا البتہ عاشق اپنے معشوق کی دوستی پر مغرور ہو سکتا ہے ۔ چنانچہ اس خیال کے پیش نظر شعر کا مطلب یہ ہے ۔۔۔“

مندرجہ بالا الدال تشریح سے لے صرف یہ کہ شعر کا مطلب نہایت وضاحت سے قاری تک پہنچ جاتا ہے بلکہ شعر کے بارے میں متقدمین شارحین کا خیال بھی اس کو معلوم ہو جاتا ہے اور گویا وہ اس طرح پوری روایت سے آگاہی حاصل کر لیتا ہے ۔ یہ طریقہ ایسا عمدہ ہے کہ ان سے پہلے اس سطح پر کسی نے نہیں اپنایا ۔

شارحین متقدمین میں سے گو کہ طباطبائی کی جالب وہ خاص میلان رکھتے ہیں لیکن جیسا کہ مندرجہ بالا شرح سے واضح ہے اور عام رجحان بھی یہی ہے کہ وہ صحت و صداقت کی جستجو میں شخصیات کا بھرم رکھنے کی کوشش نہیں کرتے چنانچہ کئی مقامات پر الہوں نے نظم طباطبائی اور

دوسرے شارحین سے اختلاف کیا ہے اور ایسے مقامات پر ان کی رائے
ہی ٹیپ معلوم ہوتی ہے اور حقیقی اختلاف کی نشاندہی کرتی ہے مثلاً :

لاف تمکین ، فریبِ سادہ دلی
ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز

شرح نظم طباطبائی نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں ۔

”اس سادہ سے شعر کو طباطبائی نے مشکل اور پیچیدہ بنا دیا ہے۔۔۔
تاہم اس شعر کی شرح میں سوانے شاداں کے کسی اور شارح کو
کوئی الجھن نہیں ہوتی۔۔۔ اس شرح کی قابل فہم شرح سہا کی زبان
میں ملاحظہ ہو۔۔۔“

ایک اور مقام پر شرح کرنے والے لکھتے ہیں ۔

”یہ ات مشاہدے میں آئی ہے کہ جہاں کوئی تصوف کا مسئلہ آتا ہے
سہا اور چشتی بحث کو طول دیتے ہیں اور بعض اوقات ہلا ضرورت
لدقیق سے کام لیتے ہیں۔“

اس طرح وہ شرح کے ساتھ ساتھ شارحین کے بارے میں بھی نہایت
جوش ملی آرا دیتے ہیں اور یہ بات واقعتاً درست ہے کہ سہا اور اس سے
کہیں بڑھ کر چشتی تصوف کے مسئلہ پر ہلا ضرورت کوہینچا تانی کرتے ہیں ۔
اس سے نقصان یہ ہوتا ہے کہ بعض اوقات شعر کی معنویت اور اس
منظر بدل جاتا ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ تصویر کا یہ رخ بھی
دیکھنے سے تعلق رکھتا ہے کہ جہاں کسی شارح نے مفہوم میں کوئی
اضافہ کیا یا قدرت دکھائی تو اس کی نشاندہی کرنا بھی وہ اپنا فرض
خیال کرتے ہیں چنانچہ ہوسف مدیم چشتی کی ایک شعر کی شرح کے بارے
میں لکھتے ہیں :

۱ - دبستانِ غالب ، لاصرا الدین ناصر ص ۳۱۰ -

۲ - ایضاً ، ص ۳۰۳ -

”ہرولہو یوسف سلیم چشتی اس شعر کے معنی بالکل ہی مختلف کرتے ہیں ان کی الفراءیت فکر قابل غور ہے۔۔۔“

اشعار کو صحت کے ساتھ نقل کرنا بھی نہایت ضروری ہے کہونکہ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ محض ایک آدھ لفظ کی غلطی سے مفہوم شعر کہیں سے کہیں جا پہنچتا ہے۔ چنانچہ پہلے دور میں اشعار کو نقل کرتے ہوئے الفاظ کی املاء اور رموز و اوقاف کا خیال نظامی ہدایوں نے رکھا ہے جبکہ دوسرے دور میں ناصر الدین ناصر کے یہاں التزام ملتا ہے کہ وہ اشعار کے الفاظ اور رموز و اوقاف کی صحت پر خصوصی توجہ دیتے ہیں اور اختلافی مقامات پر سند کے لیے دوسرے حوالوں کے علاوہ ”نسخہ عرشی“ کا حوالہ دیتے ہیں۔ الہوں نے جس عمدگی سے یہ کام سر انجام دیا ہے، الہیں کا حصہ ہے اور اسے اختلافی مقامات پر وہی درست دکھائی دیتے ہیں۔

ناصر الدین ناصر کی شرح روایتی شروح کے مقابل ایک عمدہ شرح ہے اور خاص طور پر ”علاء ہائے مشکل“ کے عنوان سے الہوں نے جو دو صد مشکل اشعار کی شرح لکھی ہے اس سے اشعار کو سمجھنے میں کافی مدد ملتی ہے لیکن جیلانی کامران نے نہایت کڑے معیار پر شرح کو پرکھتے ہوئے یہ رائے دی کہ

”اشعار کی شرح و تفسیر میں پوری کوشش کی گئی ہے کہ غالب کی شاعری کو معرفت اور ذہنوی تجربے کے الگ الگ حصوں میں بانٹا جائے۔ اس طریق کار سے غالب کی شاعری کے مفہوم کی تلاش میں کوئی خاطر خواہ اضافہ نہیں ہوتا۔ اشعار عاشق و معشوق کی معاملہ ہندی کے درمیان ہی تذکرہ بن جاتے ہیں، اور غالب کی

کاشن میں ہندوستان پرنگ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقہ بیرون در ہے آج

عظمت پر نادانستہ طور پر حرف آتا ہے۔ نقش فریادی کی شرح بھی قابل قبول نہیں، اور طویل بحث کے باوجود اس شعر کا مافی الضمیر واضح نہیں ہوتا^۱۔

جیلانی کامران کی اس رائے سے اختلاف ممکن ہے کیونکہ اشعار زیادہ تر عاشق اور معشوق کے درمیان تعلق ہی کی وضاحت کرتے ہیں اور پھر اگر شارح نے اشعار کی شرح میں دنیوی تجربے اور معرفت کے درمیان لکیر کھینچی ہے تو اس سے خود بخود ”معاملہ ہندی“ کے خیال کی نفی ہو جاتی ہے حالانکہ یہ بھی مقصود نہیں علاوہ ازیں آتش فریادی کی شرح یہ بھی جیلانی کامران کا اعتراض اس لیے درست نہیں کہ ایک تو پوری روایت میں اختلاف موجود ہے اور خود غالب کی بیان کردہ شرح کو قابل قبول نہیں سمجھا گیا، دوسرے شارح نے جس حد تک شعر کو واضح کیا ہے وہ دوسری کس بھی شارح سے بہتر ہے۔ الہوں نے شعر میں گو اس کے ثباتی اور نہایتداری کا تذکرہ کیا جو ایک ضمنی خیال ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ یہ الفاظ بھی موجود ہے کہ :

”.. دوسرے اپنے تصور سے کاغذ پر منتقل کر کے مصور نے اسے اپنی جدائی کا ناقابل برداشت صدمہ بھی دیا ہے۔۔۔ بصورت دیگر اگر خلق نہ ہوتی تو اپنے خالق ہی کا ایک حصہ ہوتی اور اسے اپنے زوال اور فنا کا کوئی خطرہ نہ ہوتا۔ جیسا کہ خود غالب نے ایک جگہ کہا ہے۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا نہ ہوتا کچھ تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا“

چونکہ الہوں نے اس شعر کی پوری روایت کو شامل کر لیا ہے غلط اور صحیح اکتھیں ہو گئے ہیں اس لیے اگر اس سے اختلاف کرنا تھا تو صحیح صورت حال کی سرسری وضاحت بہر حال ضروری تھی کیونکہ نقش

۱۔ ماہنامہ کتاب - فروری، مارچ، ۱۹۷۰ء، جیلانی کامران، ص ۱۰۔
۲۔ دبستان غالب، ناصر الدین ناصر، ص ۱۳۱۔

اُربادی کا اس کے علاوہ کوئی قابل قبول محل شارحین کے یہاں نہیں ملتا۔۔۔ اس شرح پر تبصرہ کا صحیح حق مولانا اسماعیل ہانی نے ادا کیا ہے۔ لکھتے ہیں :

”اب تک کلام غالب کی جس قدر شرحیں لکھی گئی ہیں ، ہمارے خیال میں یہ نئی طرز کی شرح ان سب میں نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ یہ غالب کے ہمارے اردو کلام کی شرح نہیں ہے بلکہ شرح نگار نے بہت اعلیٰ تشریح طلب اشعار کو مختلف عنوانات کے تحت تقسیم کر کے ان کی شرح نہایت دلاویز طریقہ سے کی ہے اور تشریح کرنے وقت جس قدر شرحیں مشاہیر ادب نے کلام غالب کی لکھی ہیں ، ان کو سامنے رکھا ہے۔ کتاب میں ایسے مواقع بھی آئے کہ فاضل مصنف کو شارحین غالب سے اختلاف کی ضرورت پیش آئی ہے۔ ایسے موقعوں پر جناب مصنف نے صفائی کے ساتھ اپنی رائے کا اظہار تو کر دیا ہے مگر آجکل کے تنقید نگاروں کی طرح کسی کی ہکڑی نہیں اچھالی۔ کتاب کو پڑھنے کے بعد اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ جناب مؤلف ناصر الدین ناصر نے کلام غالب کا بہت گہری نظر سے مطالعہ کیا ہے۔ غالب کے کلام کو صحیح طور پر سمجھنے کے لیے اس کتاب کا مطالعہ بڑا ضروری ہے۔“

ناصر الدین ناصر کے یہاں اعتدال و توازن اور فکر سلیم کا ایسا امتزاج ہے کہ اختلافی اور مشکل اشعار کی شرح میں بھی اختلافات کے مقامات ڈھونڈنے سے نظر نہیں آتے۔ ایک آدم شعر کے ضمن میں معمولی اختلاف ، اختلاف نہیں کہلاتا۔ چنانچہ مقامیم کی صحت کے اعتبار سے بھی یہ شرح دوسری کئی شعروں پر فوقیت رکھتی ہے۔۔۔ اور اس امتیاز کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ شارح نے الفرائدیت کے جنون میں اٹنے لٹنے معنی و مفہیم تلاش کرے گو اپنے اوپر لازم نہیں کر لیا (جیسا کہ ان کے متصل بعد کے ایک شارح صاحبزادہ احسن علی خان کا وتیرہ ہے) بلکہ اس کے برعکس

شعر کی لغت ، روایت شعر اور تشریحات کلام غالب کو مد نظر رکھا ہے اور اس طرح ایک قابل قبول حل تک رسائی کی کوشش کی ہے ۔
 ان کے بعد جس شارح کا ذکر کیا گیا ہے یعنی احسن علی خان ، ان کی شرح میں عجائبات کا ایک جہان آباد نظر آتا ہے ۔ انہوں نے نہ صرف یہ کہ شارحین سے اختلاف کیا ہے بلکہ خود غالب کی بیان کردہ تشریحات کو بھی قبول نہیں کیا اور ان کے مقابل اپنی تشریحات پیش کی ہیں اور اس کا آغاز مطلع مر دیوان کی شرح ہی سے ہو جاتا ہے ۔ مطلع کی شرح انہوں نے خاصی تفصیل سے کی ہے اور اس میں نہ صرف قدرت انکر کا مظاہرہ کیا ہے بلکہ نہایت قطعیت کے ساتھ غالب کے نفاذی عمل کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے ۔ ان کا خیال ہے کہ

”مطلع کا محرک وہ جذبہ تحسین و ندردانی ہے جو مغلیہ دور میں مصوری کے شاہکار جن کی ملکیت پر اس زمانے کے امراء کو فخر و ناز ہوتا تھا اور جو ان کے حلقہ تعلقات میں کافی ہوں ، دیکھ کر ابھرا ۔ جاندا و اشیاء کی تصاویر اپنی اصل کے بالکل ہو بہو جوتی جاگتی تھیں لیکن افعال نہیں کر سکتی تھیں ۔ جیسا کہ اصل حالت میں ممکن ہوتا ہے ۔ ان کا لباس کاغذی تھا ، غالب کے ذہن میں ایران کی وہ رسم کہ مظلوم اپنی مظلومیت کا اظہار زہن سے نہیں بلکہ کاغذی لباس پہن کر حال سے گرتے تھے ، موجود تھی ، تصویر کے دیکھتے ہی ذہن میں پہلے دوسرا مصرعہ آیا اور بے ساختہ زبان سے نکل گیا ۔

ع کاغذی ہے پیرہن پر پیکر تصویر کا

تصویر اگر کسی چیز کی شکایت کر سکتی تھی تو وہ مصور کی اس مہارت فنی کی کہ زندہ مخلوق کے بالکل مطابق بناتے ہوئے وہ اس کو زندگی کی روح نہ دے سکا ۔ چنانچہ مصرع ثانی کے لیے مواد مل گیا اور اس طرح شعر موزوں کر دیا :

نقش فریادی ہے گس کی شوخی ”تصویر کا

کاغذی ہے پیرہن پر پیکر تصویر کا“

شارحین کے بیان کردہ معنی کے تو ”شعر کے الفاظ متحمل نہیں ہو سکتے“ لیکن خود غالب کے بیان کردہ معنی کا گہا مقدم ہے ، شارح کی زبان ہی سنئے ۔

”اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس شعر پر غالب نے بھی اپنے ایک خط میں روشنی ڈالی ہے ۔ اور وہ معرفت کے نظریے کی تائید کرتی ہے ۔ مگر میں اس کو غالب کے جذبہ دلدادگی پر محمول کروں گا ۔ جب مرزا نے دیکھا کہ لوگ ان کے اس شعر کو دنیا کی چیزوں اور بالخصوص انسان کے عارضی وجود کو جو کاغذی لباس کی طرح لاپائیدار ہے بنا کر خدا سے ہمردوام نہ دہنے کا شاکی بنا رہے ہیں تو انھوں نے بھی ہاں میں ہاں ملا دی اور اصلیت سے پردہ نہ اٹھانا ہی مناسب خیال کیا“۔

جہاں تک شعر کے تخلیقی ماحول کے بیان کا تعلق ہے تو اس کے بارے میں شارح نے جس قطعی انداز میں بات کی ہے اس کی تردید یا تائید تو خود غالب ہوتے تو وہی کرتے کیونکہ کوئی شخص بھی کسی شاعر کے تخلیقی ماحول کو اپنی قطعیت سے نہیں سمجھ سکتا ۔ البتہ جہاں تک ان کی شرح کا تعلق ہے وہ شعر کی لغت کے مطابق ہے اور شعر کی محض اوہری ہرت یا سطح سے متعلق ہے بلاشبہ شعر کی لغت مصوری سے متعلق ہے اور ان کی یہ بات بھی قرین قیاس ہے کہ نقش مصور سے زندگی کو سوچ نہ دے سکتے کا گہ مند ہے ، لیکن ان کی اس بات کا گہا کیا جائے کہ وہ غالب کی شرح کو جو شعر کی اندرونی یا باطنی سطح سے متعلق ہے محض جذبہ دلدادگی پر محمول کرتے ہیں ۔ حالانکہ اگر زیادہ رد و گد نہ بھی کی جائے تب بھی آسانی سے انہیں کی بیان کردہ شرح کا اطلاق انسانی وجود پر گہا جا سکتا کہ جو لاپائیداری کا گہ مند ہے ۔

دراصل شارح کا مزاج ہی اشعار کی ظاہری یا بیرونی سطح تک رہے کا نفاضا کرتا ہے ۔ وہ غالب کی شاعری میں معرفت اور تصوف وغیرہ کے

قائل نہیں اور اس طرح گویا وہ صوفی غلام مصطفیٰ تبسم کی اس روایت کو آگے بڑھاتے ہیں جس میں غالب کو تصوف سے غیر متعلق بتایا گیا ہے۔ چنانچہ اللہ کا خیال ہے کہ :

”غالب زیادہ تر اس آب و خاک کی دنیا میں اپنے ذہن کو استعمال کرتا ہے اور اس سے ماورا شاذولادر ہی“۔

وہ مزید ایک جگہ لکھتے ہیں کہ :

”وہ غالب اس شعر میں خلاف معمول معرفت کی باتیں کرتے لفظ آتے ہیں“۔

چنانچہ یہ ان کا مزاج ہے جس کے تحت تشریح کا ایسا طریقہ کار پیدا ہوا ہے کہ جہاں جہاں غالب کے اشعار میں تصوف کے مسائل ہیں ، انہوں نے حتی الامکان ان کو ظاہری سطح تک محدود رکھنے کی کوشش کی ہے ، جس سے دو لقائص پیدا ہوئے ہیں ایک تو انہوں نے صوفی تبسم کی طرح شرعی یا فقہی اصطلاحات استعمال کی ہیں جو غالب کا مقصود نہیں اور دوسرا اشعار کا اس منظر یا ان کے مخاطب کو بدل ڈالا ہے ۔ مثلاً :

ایسے کون دیکھ سکنا کہ ہکا ہے وہ بکنا
جو دوئی کی بو بھی ہو تو کہیں دو چار ہوتا

لکھتے ہیں :

”غالب توحید خداوندی کا بیان کرتے ہیں اور دوچار ہونے کے محاورے سے فائدہ اٹھاتے ہیں“۔

شارح نے ”توحید“ کا لفظ استعمال کیا ہے جو خاص فقہی اصطلاح ہے اور جس کے مقابل ”شرک“ کا لفظ آتا ہے ، جیسا کہ شعر تصوف

۱ - مفہوم غالب ، صاحبزادہ احسن علی خان ، ص ۲۹ -

۲ - ایضاً ، ص ۵۹ -

۳ - ایضاً ، ص ۷۱ -

کے پس منظر سے ابھرتا ہے اور بقول سلیم چشتی بنیادی تصور اثبات وحدت الوجود ہے۔“ - چنانچہ اسی لیے وحدت کے مقابلے میں ”دوئی“ کا لفظ شعر کی لغت میں موجود ہے۔ اسی طرح معرفت اور تصوف سے گراں کے اس رجحان کا نتیجہ کہ خواہ مخواہ مجازی رنگ تلاش کرنے کی سعی کرتے ہیں :

دل ہر قطرہ ہے سازِ الا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا ہو چھٹا کیا ؟

”مصرعہ ثانی میں ضمیر ”اس“ خداوند تعالیٰ کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے اور محبوب کی طرف بھی۔“

گو کہ بعد کی ساری تشریح معرفت کے رنگ میں ہے اور مجازی رنگ میں شرح ممکن ہی نہ تھی لیکن ابتداء میں مجاز کا غیر ضروری تذکرہ کرنے سے وہ باز نہ رہ سکے۔ جب کہ یہ بھی ظاہر ہے کہ قطرہ و دریا کی تمثیل حقیقت کے سوا کوئی مفہوم ہی نہیں رکھتی۔

یہی نہیں کہ صاحبزادہ احسن علی خان نے اشعار میں حقیقی اور مجازی رنگ کی تقسیم کو کم کرنے کی کوشش کی ہے اور یوں اشعار کے مفہیم بدلے ہیں بلکہ اکثر ایسا ہوا ہے کہ وہ اشعار کی معنویت کو ہی دورے طور پر نہ سمجھ سکے اور غلط مفہوم لکھ گئے۔ ان کے یہاں مفہوم کی اغلاط دوسری اکثر شروح سے زیادہ ہیں اور اس کی بنیادی وجہ محض جدت کی تلاش ہی نہیں بلکہ فارسانی فہم بھی ہے۔ مثلاً :

من اے غارت گر جنس وفا من
شکست شیشہ دل کی جدا کیا ؟

ایک تو شعر غلط لکھا گیا یعنی ”شکست شیشہ دل“ کے بجائے اصل ترکیب ”شکست قیمت دل“ ہے۔ دوسرا مفہوم سرے سے بدل ڈالا

۱۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۵۔
۲۔ مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۴۷۔

کیا ہے گدہ

”تو نے بے وفائی کر کے میرا دل توڑا ہے۔ اب اس کے ٹوٹنے کی آواز سن یعنی میرے اشعار دل شکستہ کی آواز ہیں۔“

ایک تو شعر میں صدا کیا؟ استفہام انکاری ہے، دوسرا ”شکستہ لہجہ دل“ کی صدا اس لیے نہیں ہوئی کہ دل کی قیمت کم ہونے کی صدا کیا ہوگی چنانچہ سننے کا حارا عمل ہی بے معنی ہے، مزید یہ کہتا لری تاویل ہے کہ میرے اشعار دل شکستہ کی آواز ہیں۔۔۔ لہرخص شارح پوری طرح سے شعر کا مفہوم ہانے سے قاصر رہا ہے۔ اسی طرح جب وہ غیر ضروری طور پر اشعار کے پس منظر اور خلفی ماحول کا تعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو صحیح مقام سے دور ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ مطلع سردیوان کا پس منظر بھی اسی غیر ضروری تدفوق کا نتیجہ ہے اور مندرجہ ذیل شعر بھی اسی انداز فکر کی نذر ہو گیا ہے :

کشن میں ہندوہست ہرلک دگر ہے آج
لمری کا طوق حلالہ بیرون در ہے آج

لکھتے ہیں :

”غالب کا یہ شعر غالباً ان ایام میں لکھا گیا، جب کہ ہنگامہ ۱۸۵۷ء واقع ہوا یا بعد میں، مگر اشارہ الہیں حالات کی طرف ہے جو اس ہنگامہ سے دہلی والوں پر گزرے۔ یہاں کشن سے مراد دہلی ہے اور لمری دہلی والوں سے، اس وقت دہلی کی تمام آبادی سوائے چند جن کی رعایت انگریزوں کو منظور تھی سب دہلی سے نکال دی گئی تھی۔ گھر کی محبت کس کو نہیں ہوتی اور بالخصوص جب بے سروسامانی کی حالت میں باہر اڑے ہوں، باہر نکالے ہوئے لوگ رات کے الدھیرے میں چوری چھپے شہر میں داخل ہونے اور پرہ داروں سے بچ کر اگر گھر پر پہنچنے میں کامیاب ہو جاتے تو حکومت کا تالہ لگا ہوا دیکھ کر مایوسی کی وجہ سے چوکھٹے پر سر ٹکا دیتے، اس زمانے میں کنڈا زنجیر عام طور پر نیچے چوکھٹ میں ہی لگائی جاتی تھی، ان حالات کا یہاں غالب اس شعر میں اس طرح گرتے ہیں۔ آج باغ کا النظام معمول کے خلاف دوسری طرح

گیا گیا باغ کا دروازہ بند ہے ۔ قمری الدر داخل نہیں ہو سکتی اور باغ کی چوکھٹ پر گردن لٹکانے پڑی ہے ۔ اس کی گردن کا طریق ایسا معلوم ہوتا ہے جیسا کہ دروازے کی زنجیر کا گنڈا ۔ اس شعر کی لشرح الفاظ سے زیادہ تصور میں ہو سکتی ہے ، سرژا نے جو ابہام اس میں رکھا ہے یہ الہیں کا حصہ تھا ۔ ۱

شارح گو ابہام کا احساس بھی آخر میں ہوا اور واقعہ یہ ہے کہ یہ ہفایت مشکل اور اختلافی اشعار میں سے ہے ، لیکن خود شارح کی شرح اس لیے درست نہیں کہ لفظ ”آج“ اور ”برنگ دگر“ کا تعلق کسی خاص النظام کو واقعی طور پر ظاہر کرتا ہے اور انگریزوں کی ایسی گوئی کارروائی تو کسی تسلسل میں ہوگی (جو ہر حال شعر کا پس منظر بھی نہیں) مزید یہ کہ انسان کا دروازے پر گردن لٹکا کر بیٹھنا ”قمری کا طوق“ زنجیر کی وجہ سے نہیں بن سکتا اور اگر زبان اتنی دور از کاو طریق سے استعمال کی گئی ہو تو پھر ابلاغ اور خود زبان کا تو خدا حافظ ۔

غرض اس نوعیت کی من مانی تاویلات سے اشعار غالب جو کہ پہلے ہی کچھ کم مشکل نہیں مزید پیچیدہ ہو جاتے ہیں اور اس سے شارحین کو گھونچانی کی دعوت ملتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ شروع کا تسلسل ہمارے زمانے تک قائم نظر آتا ہے ۔

شرح کا مجموعی الداز دوسرے شارحین سے ملتا جلتا ہے ، شرح اشعار سے قبل حل لغت لکھنے کا اہتمام کیا گیا ہے ۔ پوری غزل لکھنے کی بجائے ہر شعر کے بعد اس کی شرح دی گئی ہے اور یہی الداز بہتر بھی ہے ۔ اس طرح لغت میں انتہائی سادگی کو معیار بنایا گیا ہے جس سے مشکل الفاظ آسانی سے سمجھ میں آ جاتے ہیں ۔ عربی و فارسی الفاظ کی ویسی ہرمار نہیں جیسی شادان بلگرامی کے یہاں نظر آتی ہے ۔ شرح میں بھی یہ تو بے جا اختصار ہے نہ بے عمل تفسیر بلکہ نسبتاً اعتدال ہے اور آسان اور عام فہم زبان میں مفہیم بیان کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔ نوذ مندرجہ بالا اعتراضات سے یہ بھی نہیں سمجھ لیا جاوے کہ یہ شرح

غالب فہمی کے سلسلہ میں کوئی اہمیت نہیں رکھتی ۔ شرح کا اپنا ایک مقام ہے اور بیشتر مطالب درست نکتے گئے ہیں ۔

جہاں تک متقدمین شارحین سے استفادہ کا ذکر ہے تو شارح اس ضمن میں خاموش ہے لیکن ان کے اس بیان سے اتنا اشارہ ملتا ہے کہ الہوں نے شروع غالب کا مطالعہ کیا ہے ۔ چنانچہ لکھتے ہیں :

”غالب کے اردو دیوان کی اب تک جتنی شرحیں لکھی گئی ہیں ان کی تعداد انگڑوں پر کی جانے والی تعداد سے زیادہ ہی ہو گئی ہوگی اور کلام غالب پر یہ سب مصیبتیں اس لیے نازل ہو گئی ہیں کہ وہ تعلیم کے بھاب میں داخل کر دیا گیا اور اس کی شرح لکھنا آمدنی کا اچھا ذریعہ بن گیا ۔ پڑھنے والوں اور پڑھانے والوں نے خود اس کے کلام پر غور کرنا چھوڑ دیا اور شرحوں پر اپنی فہم کا مدار رکھا۔۔۔“

یہ ضرور ہے کہ غالب فہمی کا دارومدار الہوں نے محض شرح غالب پر نہ رکھا ہو اور حقیقت میں ایسے اضافے ضرور ہیں کہ خود ان کی اختراع کہیے جائیں لیکن بنیادی طریقہ کار اور اکثر اشعار کے مطالب پر دو لحاظ سے ان کی شرح مروجہ شرح سے مختلف نہیں ۔ جہاں تک اختلاف امور کا تعلق ہے تو ان کا اپنا خیال یہ ہے کہ :

”جو شرحیں اب تک لکھی گئی ہیں ان سے مقابلہ کر کے دیکھا تو مجھے اپنے سمجھنے پر اطمینان ہوا اور جو میں نے سمجھا اس کو ایسے الفاظ میں بیان دیا کہ پڑھنے والوں کو میرا ”مفہوم سمجھنے میں دقت نہ ہو“ ۔

اس سلسلہ میں ان کی دوسری بات تو قابل قبول ہے کہ ان کے مطالب کو سمجھنے میں زبان کی دشواری حائل نہیں ہوتی لیکن جہاں تک دوسری وجہ سے قابل میں ان کے اطمینان کا تعلق ہے یہ قاری تک

۱ ۔ مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۱۹ ۔

۲ ۔ ایضاً ، ص ۲۷ ۔

منتقل نہیں ہوتا۔ کیونکہ اختلافی امور میں ان کی رائے زیادہ وایع معلوم نہیں ہوتی، بلکہ اکثر اوقات تو ندوت فکر کے باعث کچھ غلط بھی ہوتی ہے لیکن ان کا یہ بیان قابل حیرت نہیں کہ اپنے سمجھنے پر اطمینان ہو۔ کیونکہ اگر اطمینان نہ ہوتا اور ہر شارح اپنے آپ کو درست اور دوسروں کو غلط خیال نہ کرتا تو شروح کا یہ سلسلہ جاری کیسے رہتا۔ یہ تسلسل نتیجہ ہے اپنے آپ کو درست اور دوسروں کو غلط سمجھنے کا۔

صاحبزادہ احسن علی خان کے اس انداز اور طریق کار کو آگے بڑھانے میں ان کے بعد کے شارح منظور احسن عباسی نے بھی اہم کردار ادا کیا ہے۔

اب تک یہ ہوتا چلا آیا ہے کہ شارحین نے لغت شعر کو مد نظر رکھا ہے لیکن غالب کی اپنی تشریحات کو بھی اہمیت دی ہے اور اکثر مقامات پر ان تشریحات کو قبول کیا ہے بعض شارحین مثلاً اثر لکھنؤی وغیرہ نے اگر کوئی اضافہ مفہوم میں کیا ہے تو اس کا حوالہ دیا ہے اسی طرح صاحبزادہ احسن علی خان نے لفظ فرہادی کی تشریح کو جذبہ دلداری اور معمول کرتے ہوئے رد کیا ہے لیکن جب یہ منظور احسن عباسی کی شرح ”مراد غالب“ کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ کافی اعتبار سے دوسری شروح سے مختلف نظر آتی ہے۔

غالب کی اپنی تشریحات کو سرے سے غیر اہم سمجھا گیا یہاں تک کہ ان کا ذکر بھی نہیں کیا اور شعر کی لغت کے حوالے سے ہی اس کی شرح کرنے کی کوشش کی گئی ہے شاید یہ بات مستحسن ہوتی کہ شارح بعض لغت شعر کا سہارا لیتا ہے اور اگر کسی شخص کے سامنے غالب کی بیان کردہ تشریحات نہ ہوں تو اس کے لیے اس کے علاوہ اور کوئی طریقہ کار نہیں کہ وہ شعر کو لغت شعر کے ذریعے ہی سمجھے ”اور اس جہت سے کتاب کا نام ”مراد غالب“ رکھا گیا ہے۔ اس کے اختصار کے اعتبار سے یہ اشاراتی شرح متعلمین سے زیادہ معلمین کو گفایت کرتی ہے۔“

اس طریقہ کار پر بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر سعید معین الرحمان لکھتے ہیں :

”تشریح“ الفاظ شعر کے ہوش نظر کی گئی ہے۔ شاعر سے کوئی

غرض نہیں رکھی گئی یہ طرز کار تشریحات غالب کی مروجہ روش سے مختلف اور تنقید کے جدید آداب سے شاید ہم آہنگ نظر نہ آئے، لیکن اختصار اسی صورت ممکن تھا۔“

لیکن عجیب بات یہ ہے کہ الہوں نے لغہ شعر کے ساتھ ہی من ماں تاویلات کا طریقہ کار اپنایا ہے اور یوں مرادی مفہیم لہنے ہیں۔ مثلاً مطلع سردیوان میں لکھتے ہیں :

”شاعر نے جذبات کی جو تصویر کشی کی ہے اس کا ہر نقش (شعر) کاغذی لباس میں ہے یعنی اشعار کی خواہی داد طلب ہے کاغذ کا لباس پہن کر پیش ہوا دستور تھا۔ داد خواہوں کا۔ (علی و تدارک)“

”پیکر تصویر“ سے جذبات کی تصویر کشی مراد لیتا اور نقش بمعنی شعر اور کاغذی پیرہن سے داد طلبی یہ سارا تاویلاتی نظام ہے جو نہ صرف یہ کہ روایت میں نہیں ملتا بلکہ درست بھی معلوم نہیں ہوتا۔ اس طرح یہ کہنا درست نہیں رہتا کہ شارح نے بعض غالب کی اپنی تشریحات کو نظر انداز کیا ہے بلکہ لغت غالب کی بھی من ماں تاویل کی ہے۔

شرح کا اختصار بھی قابل توجہ ہے اور ایک عام قاری کے حوالہ سے دیکھا جائے تو یہ ایک ایسی خامی ہے جس سے شرح کی ضرورت ہی مشکوک ہو جاتی ہے کیوں کہ غالب جو اپنی مشکل پسندی کے باعث اتنی تشریح و تفسیر کا محتاج ہے اور جس کی بڑی وضاحت سے شرحیں اس لیے لکھی گئیں کہ وہ واضح اور قابل فہم بن سکے اور جب کہ خود شارح کا مقصد بھی یہی ہے تو پھر اتنا زیادہ اختصار کیا معنی رکھتا ہے اور یہ بھی نہیں کہ اس اختصار سے شرح کا حجم کم ہوا ہو بلکہ اب بھی یہ

۱۔ روزنامہ نوائے وقت میگزین ایڈیشن مضمون ”تشریحات کلام غالب“

ڈاکٹر حیدر معین الرحمانی (یوم غالب، فروری ۱۹۸۷ء)۔

۲۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۱-۲۔

۴۲۲ م مضامین پر مشتمل ہے۔ اکثر اشعار کی تو بعض انہوں نے لٹر گر دی ہے اور ظاہر ہے کہ شرح لٹکاری کی رو سے یہ کوئی عمدہ کام نہیں گہولکہ بعض شعر کو اثر میں لکھ دینے سے شعر کے معنی نہیں کھل جاتا کرتے۔ تاہم ان کے اس اختصار کو بھی جس شاعر نے مات کر دیا وہ لریش کھار شاد ہیں۔ جن کی شرح بعض شعر کی لٹر کرنے کا طریقہ کار لیے ہوئے ہے اور اس مختصر ترین سے بھی مختصر ترین ہے

منظور احسن عباسی نے یوسف سلیم چشتی کی طرح ہی شرح کے آخر میں بنیادی تصور لکھنے کا طریقہ کار اپنایا ہے اور یوسف سلیم چشتی کو بھی وہ طریقہ انہوں نے ہی بتایا تھا لیکن ہر دو کے یہاں بنیادی تصورات اپنے اسلوب اور مفہیم پر دو لحاظ سے مختلف ہیں جہاں تک اسلوب کا تعلق ہے تو چشتی کے یہاں سادہ اور رواں الدار ہے اور بعض اوقات وہ ایک آدھ فقرے میں بنیادی تصور لکھتے ہیں جب کہ دوسری طرف منظور احسن عباسی کے یہاں اختصار ہے اور اضافتوں کا استعمال ہے اور اضافتیں چونکہ زیادہ تر فارسی الفاظ میں استعمال ہوتی ہیں اس لیے مفہوم اسلوب و معنی پر دو لحاظ سے مشکل ہو گیا ہے، چنانچہ یوں نہ صرف یہ کہ اسلوب بیان کے حوالے سے یوسف سلیم چشتی کو ان پر تفوق حاصل ہے بلکہ معنی و مفہیم کے اعتبار سے بھی یوسف سلیم چشتی ہی کی شرح زیادہ قابل قبول ہے۔ مثال کے طور پر ایک دو اشعار کے بنیادی تصورات ملاحظہ ہوں :

زَنَارِ ہالندہ ، سببہ صد دالہ توڑ ڈال
راہرو چلے ہے ، راہ کو ہموار دیکھ کر

بنیادی تصور : یوسف سلیم چشتی : ترجیح زَنَارِ بمقابلہٴ "تسویح" —
منظور احسن عباسی : تفوق عشق پر غلبہ۔ چونکہ منظور احسن عباسی نے شرح غلط کی ہے اس لیے بنیادی تصور بھی غلط اخذ کیا ہے۔ "زَنَارِ"

۱۔ شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۴۲۲۔

۲۔ مرادِ غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۹۵۔

علامت ہے ہندومت کی یا کفر کی اور تہذیب احلام کی، منظور احسن عباسی نے ”زنار“ کو ”عشق“ اور ”سبعہ“ حد دالہ“ کو ”تکلیف ت شرعیہ“ کے معنی میں لے کر گویا لفظوں کے معنی، محل استعمال اور روایت ہی کو مسخ کر ڈالا ہے جب کہ یوسف سلیم چشتی نے سیدھے سادے انداز میں شعر کا تصور بیان کر دیا کہ زنار کو تسبیح پر ترجیح دی گئی ہے اور دونوں کی ظاہری مشابہت وجہ ترجیح بنی ہے اور ظاہری مشابہت ہی وجہ شبہ بھی ہے ۱

گیوں کر اس بت سے رگھوں جان عزیز
کہا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز ؟

بنیادی تصور : یوسف سلیم چشتی : جان نثاری عین ایمان ہے ۲ -
منظور احسن عباسی : فخر جان نثاری ۳ . یہاں بھی زیادہ قرین قیاس اور
لاہل قبول مطلب عشق ہی کا ہے ، گو کہ کسی حد تک دوسرا مفہوم
بھی لیا جا سکتا ہے ۔

ان اختلافی مفہیم کے پس پشت دراصل تقابلی کا احساس کار فرما رہا
ہوگا ۔ یوسف سلیم چشتی کی شرح چونکہ پہلے چھپ چکی تھی اور وہ ان
کے سامنے تھی اس لیے اب ضروری تھا کہ اس پہلو سے بھی وہ اپنی شرح
میں جدت پیدا کریں ، چنانچہ انھوں نے اشعار کے بنیادی تصورات الگ
لکھنے کی کوشش کی ہے اور بعض مقامات پر وہ اصل تصور سے دور
ہو گئے ہیں ۔

شعر کی لذت تک محدود رہنے کے طریقہ کار اور انفرادیت کی خواہش
نے ان کے ہاں مفہیم کی بے شمار اغلاط کو جنم دیا ہے ۔ شرح کاری کے
اس طریقہ کار کو انھوں نے شرح کی خصوصیات میں بیان کیا ہے کہ

۱ ۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۴۵۸ ۔

۲ ۔ مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۱۰۹ ۔

”یہ شرح دوسرے شارحین کے علی الرغم صرف الفاظ اشعار کے
دش نظر کی گئی ہے ، شاعر سے کوئی غرض نہیں رکھی گئی“۔

اس سارے طرز فکر اور طریقہ کار نے ان کے یہاں کس طرح مفہم
کی اغلاط پیدا کی ہیں اور ارسائی فکر کا کیا حال ہے ۔ اس کے لیے چند مثالیں
ملاحظہ ہوں :

میں اور ازم سے ہے ہوں تشنہ کام آؤں
گر میں نے کی تھی توبہ ساقی گو گھا ہوا تھا

شارحین کی سروجہ شرح کو غلط قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں :

”شعر کا مطلب یہ ہے کہ میں تشنہ کام واپس نہیں آیا ۔ میں نے نہیں
ہی ساقی نے ہلا دی ، پہلا مصرعہ استفہام انکاری ہے (یہاں کرم
ساقی)“۔

ایک تو پہلے مصرعے میں استفہام انکاری کا کوئی قرینہ نہیں اور یہ
خود الہوں نے پیدا کیا ہے ، دوسرا تشریح الٹ دی ہے ۔

بقول صاحبزادہ احسن علی خان :

”مجھ جیسا میں آشام ازم سے ہے ہوں گلا ہو گھا لیے ہوئے آئے ،
قابل المسوس ہات ہے ۔ اگر میں نے توبہ کی ہوئی تھی تو ساقی کو
گیا ہوا تھا کہ وہ اصرار کر کے ہلاتا“۔

گویا اب جو میں تشنہ کام آ گیا ہوں تو ساقی نے گیوں نہ ہلا دی ،
اس طرح گویا دوسرے مصرعے میں استفہام ہے جس کا الہوں نے ذکر
نہیں کیا ۔ مزید یہ کہ مفہوم کی غلطی سے بنیادی تصور غلط ہو گیا یعنی :
”یہاں کرم ساقی“ جب کہ درست بنیادی تصور ہے ”شکوۃ عروسی“

۱ - مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۶ ۔

۲ - ایضاً ، ص ۵ ۔

۳ - مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۹۱ ۔

۴ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۲۵۲ ۔

بہر مزید خرابی اس طرح سے پیدا کر دی ہے کہ سیدھے مادے
بجای رنگ کے حامل شعر کو معرفت کی وادیوں میں لے گئے ہیں۔ حالانکہ
اس میں ایسا کوئی قرینہ موجود نہیں اور نہ کسی شارح نے یہ رخ شعر
میں دیکھا ہے۔ علاوہ ازیں شعر میں لفظ ”گر“ ہے انہوں نے ”کو“
لکھا ہے۔

وا کر دینے ہیں شوق نے ہندِ لقاہِ حسن
غیر از نگاہ اب گوئی حائل نہیں رہا

لکھتے ہیں :

”کار حازی شوق نے جلوہ کو بے لقاہ تو کر دیا۔ حسن بے لقاہ
ہے، اب نہ دیکھو تو آنکھ کا تصور ہے۔“

آنکھ کا تصور انہوں نے غیر از نگاہ اب گوئی حائل نہیں رہا، سے
نکالا ہے حالانکہ آنکھ کا کام ہی دیکھنا ہے۔ صاحبزادہ احسن علی خان نے
یہ مفہوم لیا ہے کہ :

”ہاوجود معشوق کے سامنے آ جانے کے میں اسے دیکھ نہیں پایا۔
چونکہ میری آنکھیں خیرہ ہو گئیں۔“

لیکن یہ تاویل بھی درست معلوم نہیں ہوتی بلکہ اس سلسلہ میں
یوسف حلیم چشتی کا یہ خیال درست ہے کہ :

”ہردہ نگاہ گناہ ہے ذاتِ عاشق سے، یعنی عاشق و معشوق میں
صرف ذاتِ عاشق کی حائل ہے۔“

اور اس سے متر و طاحت ہمیں ناصر الدین ناصر کے یہاں ملتی ہے کہ :

”نگاہ کا ہردہ گناہ ہے، ذاتِ عاشق سے اور خودی سے۔ گویا اب
ذاتِ عاشق خود مانع وصل محبوب ہے ورنہ جذبہ شوق نے اس کی

۱۔ مرادِ محال، منظور احسن عباسی، ص ۶۷۔

۲۔ مفہومِ غالب، احسن علی خان، ص ۱۱۳۔

۳۔ شرح دیوانِ غالب، یوسف حلیم چشتی، ص ۳۸۱۔

حقیقت گویا لیا ہے ، یعنی اب اگر خود ہی ذاتِ فنا نہ گریں تو وصل ذاتِ محبوب سے بہرہ ور نہیں ہو سکتے۔“

لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ ”مرادِ غالب“ میں مفہم بیشتر لحاظ میں یا اغلاط کی لہرمت بہت لمبی چوڑی ہے ، بلکہ اس کے برعکس ان کے یہاں مفہم کی صحت زیادہ ہے اور یہ اس لیے کہ دیوانِ غالب میں ایسے اشعار کی تعداد اتنی زیادہ نہیں جو اختلافی ہوں ۔ چنانچہ عموماً شارحین کے درمیان اکثر اشعار کی شرح ایک جیسی ہے اور اختلاف بعض مشکل اور اختلافی مقامات پر ہی رونما ہوتا ہے اور یہاں اسی اختلاف کو زیر بحث لایا جاتا ہے ۔ اس لیے شرح کا دوسرا رخ ذرا آنکھوں سے اوجھل رہ جاتا ہے ”مرادِ غالب“ میں بھی ایسے اشعار کی شرح باوجود یہ کہ شاعر کو نظر الداز کیا گیا ہے وہی ہے جو دوسرے شارحین کے یہاں ۔ یہ بات بھی واضح کرنی ضروری ہے کہ گو کہ شارح نے یہ اعلان کر دیا ہے کہ وہ شرح لغت شعر کے حوالے سے لکھ رہے ہیں لیکن یہ بات ان کے سامنے نہ رہی کہ تمام ہی شارحین کا یہی طریقہ کار ہوتا ہے کہ وہ شعر کا حل شعر کی زبان سے کرتے ہیں ۔ جہاں تک غالب کی تشریحات کا مذاق ہے تو وہ تو بعض چند اشعار کی مانتی ہیں ۔ اس لیے اس طریقہ کار سے کوئی انقلاب تبدیلی نہیں آ سکتی اور فرق اگر آیا بھی ہے تو بعض ان چند اشعار کی شرح میں حن کا حل غالب کے خطوط میں موجود ہے ۔

شرح سے قبل ایک ”مقدمہ کتاب“ بھی موجود ہے جس میں شارح نے نہایت مربوط اور مدلل انداز میں غالب کی مدح و مذمت میں شارحین و ناقدین کی آراء اور غالب کی شاعری کی خصوصیات پر تبصرہ کیا ہے ۔ اس ضمن میں خاص طور پر عبدالصمد صارم کو ”شانہ“ تنقید بتایا گیا ہے ، لکھتے ہیں :

”... تازہ ترین ناقد جناب عبدالصمد صارم* نے تو کلامِ غالب کی

۱۔ دبستانِ غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۱۴۵ ۔

*زمقامِ غالب ، عبدالصمد صارم

دھجیاں بکھیر کر رکھ دی ہیں“۔

لہٰذا :

”تنقید کرنے والوں میں شاید تلخ ترین تنقید مولانا عبدالصمد صارم نے کی ہے“۔

مقدمہ ہی میں مولانا صہا اور بے خود دہاوی ، ایاز فتح پوری ، آسی ، صہر ، احسن علی خان اور انظم طباطبائی وغیرہ پر تنقید کی گئی ہے اور بعض اشعار کی مثالیں دے کر ان کی شرح کو غلط ٹھہرایا گیا ہے اور اکثر مقامات پر شارح کا نقطہ نظر درست ہے ۔ مولانا حالی کے تین اصولوں یعنی سادگی ، اصلیت اور جوش پر بھی اظہار خیال موجود ہے اور کہا گیا ہے کہ :

”غالب کا کلام ان تینوں معیاروں پر کسی طرح ہوا نہیں آتا“۔

غرض اس طرح شارح مداحین و مخالفین غالب دونوں پر تنقید کرتے ہیں ۔ لیکن شاید دوسروں کی صحیح طور پر تفسیر کرنے سے وہ قاصر ہیں یا دوسرے لفظوں میں وہ اپنے استفادہ کو چھپا جاتے ہیں ۔ مثلاً

ریخ رہ گہوں کھبچھے وائالذی کو عشق ہے
اٹھ نہیں سکتا ہمارا جو قدم ، منزل میں ہے

کی شرح اور شعر کے اندر ہیچیدگی کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے مندرجہ ذیل شارحین کی لارسانی فکر کا رونا روہا ہے ۔

حضرت موبائی ، پرواہر عنایت اللہ ، نشتر جالندھری ، سید غضنفر علی اور سعید الدین ، لیکن خود جو مطالب انہوں نے شعر کا بتایا ہے وہ ان سے قبل اثر لکھنؤی کی شرح ”مطالعہ غالب“ میں موجود ہے اور خاص طور پر اثر لکھنؤی کی اپنی سوچ اور فکر کا نتیجہ ہے اور شارح نے جس

۱ ۔ مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۱۰ ۔

۲ ۔ ایضاً ، ص ۳۱ ۔

۳ ۔ ایضاً ، ص ۱۶ ۔

انداز سے ذکر کیا ہے اس سے واضح طور پر ذہن ”مطالعہ غالب“ کی جانب منتقل ہوتا ہے لیکن شارح نے اپنے ماخذ کا حوالہ دینے سے گریز کیا۔

غالب کی شاعری کے بارے میں شارح کا رویہ ہمدردانہ ہے اور یوں وہ اس روایت کے شارح ہیں جس کی ابتداء نے خود دہلوی سے ہوتی ہے اور جس میں آغا عبد ہاقر اور غلام رسول مہر کے نام آتے ہیں۔ نظم طباطبائی اور سعید الدین احمد کے برعکس ان کا خیال ہے :

”اس عاجز نے پورے دیوان کی شرح لکھی ہے اور کوئی شعر مہمل نظر سے نہیں گذرا۔ البتہ کلام غالب کی صرف نحوی غلطیاں اور تصرف لے جا کی جو مثالیں دی گئی ہیں ان میں معدودے چند بظاہر ناقابل رفع معلوم ہوتی ہیں تاہم جواں تلاش کرنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ مثلاً :

فروغ عشق سے ہوتی ہے حل مشکل عاشق
نہ اگلے شمع کے پا سے نکالے گر نہ خار آتش

دیوان غالب کے تمام نسخوں میں ہوتی ہے“ درج ہے حالانکہ ہوتا ہے ہوتا چاہیے۔۔۔ غالب نے یہ غلطی کیوں کی؟ ممکن ہے ”سہوا“ ایسا ہوا ہو یا اس لیے نظر انداز کر دی گئی ہو کہ اس شعر میں چولکہ یہ غلطی گران خاطر نہیں معلوم ہوتی اس لیے انہوں نے اپنی عادت کے مطابق دالستہ یہ ہیپ رہنے دیا۔۔۔“

طرفداری غالب کا یہ عجیب انداز ہے کہ غالب کی غلطی کے لیے بھی جواز تلاش کیا جا رہا ہے اور ساتھ ہی غالب کو یہ الزام بھی دیا جا رہا ہے کہ وہ اپنے اشعار میں دالستہ ہیپ چھوڑنے والے تھے۔۔۔ غرض اس انداز سے شارح نے کلام غالب پر بحث کی ہے اور آخر کار احسن عباسی

نے ان الفاظ میں غالب کی انفرادیت اور جدت و ندرت کو شناخت کیا ہے کہ

”جیسے خیالات اجنبی تھے ایسے ہی زبان غیر مالوم تھی۔۔۔ اس عاجز کے نزدیک غالب کے کلام کی یہی ایک خصوصیت ہے جو ان سے پہلے یا بعد کے کسی شاعر میں نہیں ہے، آغا محمد باقر دہلوی کو حق ہے کہ وہ کہیں کہ زبان کے حق میں یہ بہت اچھا ہوا کہ اس طرز نے رواج نہ پایا، لیکن میں کہتا ہوں کہ اس کے رواج نہ پانے ہی نے غالب کی انفرادیت یا ”غالب ازم“ کو جنم دیا اور باقی رکھا۔ حقیقت یہ ہے کہ اس عیب کے لیے جس ہنرمندی اور چابکدستی کی ضرورت ہے وہ غالب کے ہوا کسی شاعر میں نہ اس سے پہلے مشاہدہ میں آئی اور نہ بعد میں ممکن ہوئی۔“

اس طرح گوہا شارح غالب کی عظمت کے لیے منفی بنیادیں تلاش کرتے ہیں، لیکن خود ان کا یہ دعویٰ بھی محل نظر ہے کہ غالب کی عظمت و انفرادیت کا دار و مدار اجنبی خیالات و اجنبی زبان پر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کے وہ اشعار جن میں خیالات اور زبان غیر مالوم یا فارسی زدہ ہے وہ سرے سے غالب کی شہرت میں شریک نہیں۔ غالب اپنے سادہ لیکن انسانی فطرت کے قریب خیالات، جذبات اور زبان کی وجہ سے غالب ہے۔ اسی طرح وہ عام المراد کے بھرے میں شرکت کرتا ہے۔ ورنہ وہ مقامات جہاں وہ بیدل وغیرہ کے تتبع میں ناگوار ماورائیت کا شکار ہوتا ہے، انسانی قلوب و اذہان سے ہٹ جاتا ہے۔

بہشت مجموعی اس دور کے شارحین غالب فہمی میں متقدمین سے زیادہ کامیاب نظر آتے ہیں اور اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ اس عہد تک آتے آتے شروح غالب کا ایک اچھا ذخیرہ جمع ہو چکا تھا جس سے کلام غالب کی مشکلات پر بھی روشنی پڑی اور اس کے مختلف حل بھی

سامنے آئے۔ چنانچہ اس عہد کے شارحین نے متقدمین سے بہرہ ور استفادہ کیا۔ اور اسی کی بنیاد ہی پر انہوں نے اپنی شروح کی عبارت تعمیر کی۔

قدما میں سے جس شارح کے اثرات اس عہد کے شارحین پر سب سے زیادہ ہیں وہ نظام طباطبائی ہیں۔ یوں تو تقریباً تمام شارحین نے ان کے بعد اور اس عہد میں بھی ان سے استفادہ کیا ہے لیکن ان کے اثرات کو جن شارحین نے واضح طور پر قبول کیا اور پھر اس کا اظہار بھی کیا ہے، ان میں نمایاں نام لشتر جالندھری، شاداں ہنگرامی، غلام رسول مسر اور ناصر الدین ناصر کے ہیں لیکن ان شارحین نے نظام طباطبائی سے وہ الدال نہیں لیا جو غالب کے کلام پر تنقید کرنے سے عبارت ہے۔ خاص طور پر غلام رسول مسر، وجاہت علی سندیلوی، صوفی تبسم، ناصر الدین ناصر، احسن حالی خان، خلیفہ عبدالعظیم اور منظور احسن عباسی کی شروح میں غالب پر تنقید کا فریضہ سر انجام نہیں دیا گیا اس لیے ان شارحین کو بے خود دہلوی کی روایت سے منسلک کرنا چاہیے جو بذات خود تو اتنے اہم نہیں کہ ان شارحین پر اثر انداز ہوتے ہوں لیکن طرفداری غالب کے رویے کے سرخمل ضرور ہیں۔ جب کہ دوسری جالب نظام طباطبائی کی تنقید غالب کی روایت کو آگے بڑھانے میں اثر لکھنوی، لشتر جالندھری، نہال فتح پوری، شاداں ہنگرامی اور یوسف سلیم چشتی نے خاصا اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان شارحین نے جہاں جہاں محسوس کیا ہے غالب پر تنقید کی ہے اور غالب کے معائب کو اجاگر کیا ہے لیکن یہ بات ذہن میں رکھنی ضروری ہے کہ نظام طباطبائی کے بیان میں بھی بعض محبوب کلام غالب کا ذکر نہیں بلکہ بقول شاداں ہنگرامی ”تقریباً ہی اس سے مافوق ممکن نہیں“ اس لیے ایسے شارحین جن کو ان کی روایت میں رکھا گیا ہے ان کے یہاں بھی محاسن و معائب دواؤں کا ذکر ہے اور یہ تنقید کا صحت مند رویہ ہے چنانچہ بعض اس بناء پر کہ شارحین غالب کے کلام میں اغلاط کو بھی اجاگر کرتے ہیں انہیں غالب دشمن بنا دینا مناسب نہیں کیونکہ ایسے شارحین و لائقین جو ہرستاری غالب میں صفر اول میں کھڑے ہیں انہوں نے بھی جہاں غیر معتدل رویے کی نشاندہی کی ہے۔ بھی یہ کہنے سے باز نہ رہ سکے کہ کلام

غالب میں بعض اشعار ایسے ہیں جن کا مفہوم ہانے سے ذہن مطلقاً قاصر ہے۔ چنانچہ وہ شارحین جو غالب کے کلام میں بعض محاسن تلاش کرتے ہیں اور اس کی ہر غلطی کی تاویل کرتے ہیں، غالب فہمی کے بارے میں درست طریقہ کار نہیں رکھتے کیونکہ اس طرح وہ غالب کو تقدس کے ایسے چہرے پر بٹھانے کی کوشش کرتے ہیں جہاں دور سے اس کی پرستش تو کی جائے لیکن اس کے قریب رہ کر اس کے جذباتی الاؤ اور لیک و بد میں شمولیت نہ کی جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب تک شاعر کے تجربے کو انسانی سطح پر محسوس نہیں کیا جائے گا اس وقت تک شعر فہمی کا دھوی ہی نہیں کیا جا سکتا۔

پہلے دور کی طرح اس دور میں بھی شارحین کے مزاج اور طرز فکر کی بناء پر شرح کا الگ الگ انداز ہوتا ہے۔ مثلاً اثر لکھنؤی، وجاہت علی سندیلوی، ناصر الدین ناصر اور کسی حد تک شاداں ہلگرامی کے یہاں دوسروں کی شرح نقل کرنے کے بعد تقابلی انداز میں اپنی آراء دہنے کا رجحان کارفرما ہے۔ ان میں سے بعض شارحین دوسروں کی شرح پر پوری طرح نقد و جرح کرتے ہیں اور اس کی اغلاط واضح کرتے اپنی ہیں مثلاً وجاہت علی سندیلوی، ناصر الدین ناصر اور شاداں ہلگرامی، جب کہ اثر لکھنؤی بذریعہ حوالہ کے شرح نقل کرتے ہیں اور بعد میں اپنی شرح لکھتے ہیں۔ بعض دوسرے شارحین مثلاً اشتر جالندھری، یوسف سلیم چشتی، غلام رسول مہر وغیرہ صرف دوسروں کی شرح نقل کرنے پر اکتفا کرتے ہیں اس سلسلہ میں تشر جالندھری، غلام رسول مہر نے نظم طباطبائی، یوسف سلیم چشتی نے اثر لکھنؤی کو اہمیت دی ہے۔ غلام رسول مہر عموماً آغا محمد باقر کی طرح انظم طباطبائی کو اس مقام پر نقل کرتے ہیں جہاں الہوں نے غالب کی تعریف کی ہے۔ اسی طرح وجاہت علی سندیلوی، بے خود موہانی کے اثرات کے تحت اور غلام رسول مہر، سب کے یہاں اشعار کے توارد و مرقہ کے تصور کو رد کرتے ہیں۔ ہر دو شارحین نے کسی ایک مقام پر بھی غالب کو مرقہ و توارد کا دمہ درمیں ٹھہرایا۔ لہذا بعض مضامین نہایت گہرے انداز کے ہیں۔ مل موجود ہیں اور یہ بھی ظاہر ہے کہ کوئی شاعر بھی

روایت گو نظر الداز کر کے جنم نہیں لیتا ، اس لیے روایت کے ان اثرات گو سرے سے رد کرنا کوئی درست رویہ نہیں ۔

مزاجی رویہ کے تحت ہی شارحین نے غالب کے مختلف پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے ۔ مثلاً پہلے دور کی طرح اس عہد میں نشتر جالندھری ، شاداں ہلگراسی اور کسی حد تک غلام رسول مہر کی شروح کا مزاج لسانی اور عروضی ہے ۔ ان شارحین نے کلام غائب میں لسانی اور عروضی مسائل کو موضوع بحث بنایا ہے ۔ نشتر جالندھری نے خاص طور پر غالب کے کلام میں مبروکات کے استعمال اور ”تغافر“ کے عیب کی جانب اشارہ کیا ہے اور اس شرح دو پڑھنے کے بعد حیرت ہوتی ہے کہ غالب کے کلام میں یہ عیب کس درجہ پایا جا رہا ہے ، یہ ت کم غزلیں اس عیب سے خالی ہوں گی ۔ نشتر جالندھری کے برعکس غلام رسول مہر نے غائب کے کلام میں فنی محاسن تسمیہ ، استعارہ ، تلمیحات اور لفظوں کے فسکارانہ استعمال پر بحث کی ہے اور غالب کے انداز بیان کو سراہا ہے ۔ شاداں ہلگراسی کے یہاں محاسن کلام غائب کا بیان موجود ہے لیکن عیوب کلام کا تذکرہ بھی ہے اور اس کے ساتھ ساتھ وہ مجموعی طور پر غالب کے کلام کے انداز بیان سے غیر مطمئن نظر آتے ہیں ۔ نظم طباطبائی کی طرح (کہ وہ ان سے متاثر بھی زیادہ ہیں) وہ سپاٹ انداز بیان اور حوالات میں ہر راست اور انحراف کو ہلکے کو پسند کرتے ہیں ۔ جہاں خیال ذرا گہرا ہوا یا رابطے میں واسطوں کا سلسلہ قائم کرنا ضروری ہو وہ یا تو اپنے ذہن سمجھنے کا ذکر کرتے ہیں یا دوسرے لفظوں میں غالب کو سہل سمجھتے ہیں یا پھر اصلاح تجویز کرتے ہیں ۔ کلام غالب پر ہوں تو دوسرے شارحین نے بھی اصلاحیں تجویز کی ہے مثلاً نظم طباطبائی ، یوسف سلیم چشتی وغیرہ ، لیکن جس کثرت سے شاداں ہلگراسی نے کلام غالب پر اصلاحیں دی ہیں اس کی مثال ان سے پہلے یا بعد میں نہیں ملتی ۔ شاداں ہلگراسی کی شرح میں لسانی مباحث بھی کثرت سے ہیں اور یہ ایسے مقامات پر ہیں جہاں نظم طباطبائی اور عید لہاری اسی کے شریبان اختلاف ہے ، چنانچہ اکثر مواقع پر جہاں جہاں عید لہاری اسی نے

لظم طباطبائی پر تنقید کی ہے ، انہوں نے لظم طباطبائی کا دفاع کرنے کی کوشش کی ہے اور مولانا اسی کو غلط قرار دیا ہے ۔

غالب کے کلام کو مذہبی حوالے سے دیکھنے کا رویہ بھی غالب انداز میں شادان بلگرامی کے یہاں ہی نظر آتا ہے ۔ غالب کے مذہب پر بھی انہوں نے بحث کی ہے اور اس سلسلہ میں مولانا حالی کے بیانات کی تردید کی ہے ۔ غالب کے مذہب کے بارے میں خلیفہ عبدالعکیم ، یوسف سلیم چشتی اور بعد میں ناصر الدین ناصر کے یہاں بھی بحث ملتی ہے شارحین کا اپنا اپنا انداز فکر واضح ہوتا ہے ۔ شادان بلگرامی اور یوسف سلیم چشتی غالب کے شیعہ ہونے کی تصدیق کرتے ہیں جب کہ خلیفہ عبدالعکیم اور ناصر الدین ناصر اس کی 'وصیح الشری' کا دعویٰ کرتے ہیں ۔

خلیفہ عبدالعکیم کے یہاں متقدمین میں سے بجنوری کا انداز جھٹکنا ہے اور یہی انداز کسی قدر صوفی غلام مصطفیٰ تبسم کے یہاں بھی ہے جب کہ مولانا صہا کا متصوفانہ انداز فکر نہایت شدت کے ساتھ یوسف سلیم چشتی کے یہاں اپنا اظہار کرتا ہے ۔

خلیفہ عبدالعکیم کا اشعار کا انتخاب بھی مخصوص نوعیت کا ہے کہ انہوں نے غالب کے حکیمانہ اشعار کی شرح لکھی ہے اور اس طرح انہوں نے غالب کے اشعار کو ایک وسیع فکری اس منظر میں پیش کر کے کی کوشش کی ہے ، امکان یہ فکری اس منظر شاعر سے زیادہ شارح کی ذات کا اظہار ہے ۔ پھر شرح میں چونکہ پہلاؤں کا ہے اور غیر متعلق مباحث اس پہلاؤں کا حصہ ہیں اس لیے بعض اوقات تو عبارت کے اندر سے شعر کی شرح تلاش کرنی پڑتی ہے ۔ شاید اس شرح کو شرح سے زیادہ چھوٹے مضامین کا مجموعہ کہنا زیادہ بہتر ہوگا کیونکہ ہر شعر کے بارے میں اتنی تفصیل ہے کہ ایک شعر کی شرح ایک مضمون کہلا سکے ۔ خلیفہ عبدالعکیم کا انداز تسریح ہمیں بعد میں صوفی تبسم کے یہاں بھی ملتا ہے ۔ پہلاؤں اور غیر متعلق مباحث یہاں بھی ہیں لیکن صوفی تبسم نے بجنوری اور خلیفہ عبدالعکیم کی طرح اشعار کا حکیمانہ انتخاب نہیں کیا ۔

چنانچہ فلسفہ اور دوسرے علوم و فنون کے متعلق وہ معلومات جو ”محسنِ کلامِ غالب“ اور ”افکارِ غالب“ میں نظر آتی ہیں ”روحِ غالب“ میں موجود نہیں۔ مجنوری اور خلیفہ عبدالعظیم کے برعکس صوفی تبسم نے غالب کی فکر کے بجائے اس کے فن کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ الفاظ کی اہمیت و استعمالات سے لے کر صنائعِ بدائع وغیرہ کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔

صوفی تبسم اور ان کے بعد صاحبزادہ حسن علی خان کے رویے میں ایک اشتراک یہ ہے کہ دونوں شارحِ غالب کے یہاں تصوف کے مسائل و ہی منظر کو اجاگر نہیں کرتے جبکہ ان کے بالکل برعکس یوسف سلیم چشتی نے باری شرح میں یہی کوشش کی ہے کہ غالب کے ہر شعر کو گھونچ تان کر تصوف کے رنگ میں رنگ لیں۔ یوسف سلیم چشتی کے رویے میں ہمیں ایک تضاد بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ ایک طرف تو غالب کو تصوف کا علمبردار خیال نہیں کرتے، انگریزوں سے غالب کے تعلق کی نوعیت کو قناعت درویشی کے خلاف سمجھتے ہیں لیکن اس کے باوجود اکثر الہوں نے موقع سے فائدہ اٹھا کر تصوف کے مسئلہ وحدت الوجود پر نہایت عالمانہ اور سیر حاصل بحث کی ہے اور کلامِ غالب میں بھی ہر جگہ وحدت الوجود کے تصور کا اثبات کیا ہے۔ کئی ایسے مقامات بھی آتے ہیں جہاں نفی نہیں تو تشکیک بہر حال موجود ہے۔ یوسف سلیم چشتی ایسے مقامات میں تاویل کا جال بچھاتے ہیں۔ ان کے برعکس خلیفہ عبدالعظیم اور صوفی تبسم کا رویہ زیادہ بہتر ہے۔ انہوں نے ایسے مقامات پر غالب کی تشکیک کو کسی حد تک واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور یوسف سلیم چشتی کے برعکس خلیفہ عبدالعظیم نے تو خود تصور وحدت الوجود کے فکری تضاد کی جانب بھی اشارہ کیا ہے۔ احسن علی خان نے بھی ایک آدھ مقام پر اس تذبذب کی نشاندہی کی ہے جس سے غالب اس تصور کے بارے میں دو چار نظر آتا ہے۔ بھٹی مجموعی صوفی تبسم اور احسن علی خان دونوں غالب کو تصوف کا شاعر نہیں سمجھتے اور یہی وجہ ہے کہ وہ اکثر اشعار کو جنہیں دوسرے شارحین حقیقی اور متصوفانہ رنگ میں دیکھتے ہیں محض بجاڑی سطح تک

رکھتے ہیں۔ احسن علی خان کا رویہ ایک اور لحاظ سے بھی انفرادی ہے کہ وہ دوسروں سے الگ شرح لکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے اشعار جہاں تاویل اور نئے بن کی گنجائش تھی انہوں نے دوسروں سے الگ راہ لکالی ہے۔ بعض مقامات پر (اور خاص طور پر مطلع مردہوان کی شرح میں) انہوں نے غالب کی اپنی تشریحات کو نظر انداز کیا ہے۔ اس رجحان میں شدت ان کے بعد شارح منظور احسن عباسی کے یہاں ملتی ہے۔ منظور احسن عباسی تو علانیہ شاعر سے بے تعلق ہونے کا اعلان کرتے ہیں اور اشعار کو محض لغتِ شعر سے سمجھنے کی کوشش کا دعویٰ کرتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اشعار اپنی لغت ہی سے سمجھے جاتے ہیں۔ یہ طریقہ کار بھی پسندیدہ ہے کہ اگر خود شاعر کی تشریحات یا وضاحتیں موجود ہوں تو انہیں یکسر نظر انداز نہ کر دیا جائے۔ یہی وجہ ہے کہ بعض اشعار کے مطلب کچھ کے کچھ ہو گئے ہیں۔ دراصل انہوں نے روایت سے الگ ہو کر اپنے انداز میں لکھنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ نئے راستے کی دشواریاں ہر حال ان کے حصہ میں آتی ہیں۔ منظور احسن عباسی کے برعکس اس دور میں ناصرالدین ناصر اور غلام رسول مہر نے غالب کو روایتی انداز میں سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ناصرالدین ناصر اور ان سے قبل وجاہت علی سندیلوی نے تقابلی مطالعہ کا طریقہ کار اپنایا ہے۔ دوسرے شارحین کی شروح ہش کرنے کے بعد وہ اپنی رائے کا اظہار کرتے ہیں۔ ناصرالدین ناصر کا طریقہ کار نسبتاً بہتر ہے کہ وہ شعر کے بارے میں شارحین کو شرح کے حساب سے دو تین گروہوں میں تقسیم کر دیتے ہیں اور تفہیم آسان ہو جاتی ہے۔ علاوہ ازیں ناصرالدین ناصر کا رویہ زیادہ معروضی ہے۔ وہ غالب کے ساتھ ہمدردی رکھتے ہیں جابجا تاویل پر نہیں اُتر آئے اور نہ ہی کسی دوسرے شارح کو اس حد تک اہمیت دیتے ہیں کہ خود ان کی رائے اپنی محسوس ہو۔ وجاہت علی سندیلوی اور غلام رسول مہر کی شروح میں طرف داری کا رجحان ہے۔ یہ وہ شارحین ہیں جنہیں تمام ایسے مقامات پر جہاں جہاں ”ارکس“ اور اثر لکھنوی نے ہوارد یا صرفہ کا الزام لگایا ہے سختی سے اس کی ہی کی ہے اور عائب کا دفاع اور حمایت کی ہے۔ اسی طرح اگر کسی اور شارح نے غالب کے کلام میں کوئی نقص بتایا ہے

تو اس پر بھی شدید تنقید کی ہے۔ خاص طور پر وجاہت علی سندیلوی نے نیاز فتح پوری اور ہوسف سلیم چشتی پر شدید تنقید کی ہے جب کہ مولانا غلام رسول مہر نے نسبتاً ہلکے انداز میں نظام طباطبائی کے اعتراضات کو جھٹلایا ہے۔ وجاہت علی سندیلوی نے بے خود موہانی کے بارے میں نہایت مؤدبانہ رویہ اختیار کیا ہے اور بعض اوقات ان کی غلطیوں سے بھی صرفِ نظر کیا ہے۔ غلام رسول مہر کے یہاں غالب کی عظمت کو اجاگر کرنے کی خصوصی کوشش نظر آتی ہے۔ اسی کوشش میں انہوں نے نہایت تفصیل سے اشعار کی شرح اور ان کے محاسن پر روشنی ڈالی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ان کی شرح حجم کے اعتبار سے تمام شروح سے بڑی ہے۔ غلام رسول مہر نے فکرِ غالب اور کلامِ غالب کے فنی محاسن پر دو پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے لیکن جو چیز اس شرح کا امتیاز ہے وہ اشعارِ غالب کی اطلاقِ شرح ہے۔ شارح نے موقع و محل کے مطابق اشعار کا اطلاق ماضی پر یا عصری واقعات پر کیا ہے اور اس طرح گویا غالب کے واقعاتی شعور کی داغ بیل دی ہے۔ یہ اطلاق انداز ان کے علاوہ کسی اور شارح کے یہاں نہیں ملتا۔ غلام رسول مہر، بے خود دہلوی کی طرفدار، غالب کی روایت میں شامل نہایت اہم مباحث ہیں اس کے باوجود انہوں نے غالب کے اشعار میں اس نوع کی دخل اندازی نہیں کی جس طرح ہمیں ہوسف سلیم چشتی، احسن علی خان یا منظور احسن عباسی کے یہاں نظر آتی ہے کہ یا تو محض اصول کو حوالے بنا لیتا یا پھر سرے سے اسے رد کر دیتا۔ طرفدار، غالب کے باوجود شرح اشعار میں ان کا انداز معروضی اور سہل ہے اور قاری آسانی سے مفہیم شعر کو پا لیتا ہے۔ ان کے برعکس منظور احسن عباسی کا اختصار اور لٹریٹرنے کا انداز تفہیم کے راستے میں کسی قدر رکاوٹ بنتا ہے۔

اسی دور میں غالب کے ساتھ جارحانہ رویے رکھنے اور تنقید کرنے والوں میں ہوں تو اثر لکھنوی، نشتر جالندھری، شادان بلگرامی کے نام لیے جا سکتے ہیں لیکن نیاز فتح پوری کے یہاں جو شدت ہے وہ دوسروں کے یہاں نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اشتر جالندھری نے قدم

قدم پر غالب کے یہاں ”تذافر“ کے عیب گو اجاگر کیا ہے لیکن ان کے یہاں تنقیدی رویے میں شدت نہیں اسی طرح اثر لکھنوی کے اعتراضات اور طرفداری مہر میں بھی غالب کو دوسرے درجے پر رکھنے کے باوجود ایک گولہ روداری کا احساس ہوتا ہے اور شادان ہلگرامی تمام تر اعتراضات اور اصلاحیں تجویز کرنے کے باوجود انفعالی انداز ہی میں بات کرتے ہیں لیکن لہاں فتح پوری قدم قدم پر غالب کے کلام میں نقائص کو واضح کرتے ہیں اور اس انداز میں کہ جس سے تلخی جھلکتی ہے۔ الہوں نے غالب کی شاعری میں ”ناگوار مبالغہ“ کو سب سے زیادہ اجاگر کیا ہے۔ اس کے علاوہ الفاظ اور قافیہ ردیف کے غلط استعمال کی نشاندہی کے علاوہ ”رنگِ مومن“ کی اشادہی گو بھی فرض سمجھ کر ادا کیا ہے۔

شروح دیوانِ غالب کا اسلوب بھی ایک اہم پہلو ہے جس سے تفہیم کے عمل اور معیار پر اثر پڑتا ہے۔ بحیثیت مجموعی شارحین سادہ اور آسان الدال بیان ہی اہلتے ہیں۔ بعض شارحین مزاجی اثرات کے تحت زبان استعمال کرتے ہیں تو وہ ایک مخصوص رنگ اختیار کر جاتی ہے، مثلاً ہوسف سلیم چشتی کے یہاں تصوف اور فلسفہ کی اصطلاحات کا غلبہ ہے اور بعض مقامات پر اور خاص طور پر طویل دیباچہ میں جو الہوں نے جو مباحث اٹھائے ہیں لکری طور پر دلفی ہونے کے باوجود اصطلاحاتِ تصوف کے استعمال کے باعث عام قاری کی فہم سے باہر ہیں۔ اسی طرح شادان ہلگرامی کے اسلوب پر مہر اور فارسی الفاظ و محاورات کا بوجھ ہے۔ بعض اوقات شعر کے الفاظ سے ان کی لغت زیادہ دلیق ہوتی ہے۔ اسی طرح تھریر میں بھی اضافتوں کا استعمال ہے جس سے اسلوب بوجھل ہو گیا ہے۔ منظور احسن عباسی کی شرح میں بھی عبارت اضافتوں سے بھر پور ہے زیادہ اور مشکل الفاظ کی کثرت ہے اور اختصار کے باعث الجھاؤ ہی پیدا ہو جاتا ہے۔ اثر لکھنوی، خلیفہ عبدالعظیم، نثر چاندھری، وجاہت علی سندیلوی، نیاز فتح پوری، غلام رسول مہر، صفی تبسم، ناصر الدین ناصر اور احسن علی خان کے یہاں زبان و بیان کی ایسی کوئی دشواری نہیں جو تفہیم شعر میں حائل ہو۔

ب۔ تقابلی مطالعہ اشعار

گم ہے شوق گو دل میں بھی تنگی جا کا
گہر میں محو ہوا اضطراب دریا کا

عام طور پر شارحین نے گہر کو دل اور شوق کو اضطراب دریا سے
تشبیہ قرار دیتے ہوئے یہ تشریح کی ہے :

”دریا کا اضطراب (اسی عظمت کے باوجود) گہر (سوز) میں آ کر
سکون پذیر ہو جاتا ہے لیکن شوق (تمنا) کا اضطراب اس قدر شدید
ہوتا ہے کہ عاشق کے دل میں اسی (اس کی وسعت کے باوجود)
نہیں رہا سکتا۔“

اور اسی مفہوم سے شادان بلگرامی، شترجالتدھری، نیازفتح پوری،
احسن علی خان اور غلام رسول مہر کا اتفاق ہے۔ اثر لکھنوی اس
پر یہ اعتراض کرتے ہیں :

”غالب نے صرف لفظ شوق استعمال کیا ہے، حضرات شارحین اس
کو بے تکلف اضطراب شوق کہتے ہیں۔ پھر فرماتے ہیں کہ جوش
اضطراب ٹھنڈا پڑ گیا، یعنی شوق سے بالکل خالی الذہن ہو گئے،

-
- ۱۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۴۴۹۔
 - ۲۔ روح المطالب، شادان بلگرامی۔
 - ۳۔ روح غالب شترجالتدھری، ص ۹۱-۹۲۔
 - ۴۔ مشکلات غالب، نیاز فتح پوری، ص ۳۸۔
 - ۵۔ مفہوم غالب، احسن علی خان۔
 - ۶۔ نوائے حروش، غلام رسول مہر، ص ۱۱۲۔

مزید براں جوش اضطراب کے لہندا ہڑنے سے دریا کے اضطراب کو شوق میں سمایا کہنے کی صورت۔ جواز کہولکر پیدا ہوئی۔ اضطراب شوق، اضطراب دریا ہے، دل کو گوہر کہہ چکے ہیں۔ لہذا شوق دریا ہوا، اضطراب شوق، اضطراب دریا ہوا اور دل گوہر ہوا، ایسی حالت میں اس فراخی و وسعت کا کیا حشر ہوا جسے دل سے منسوب کر چکے ہیں۔ جب دل گوہر ہے اور شوق دریا ہے تو دل درہائے شوق کا گوہر ہوا تاہم یہی شوق یا دریا اپنے گوہر یعنی دل سے تنکی دل کا گلہ کرتا ہے، عجیب خلط مبعث ہے۔“

جہاں تک اثر لکھنؤی کے اس اعتراض کا تعلق ہے کہ غالب نے لفظ شوق استعمال کیا ہے اور حضرات شارحین اس کو بے تکلف اضطراب شوق کہنے میں تو یہ درست نہیں۔ ایک تو خود شوق میں اضطراب کا مفہوم داخل ہے نیز دوسرے مصرعے میں جو تکرار ہے اس سے تعلق کی بناء پر ترکیب ”اضطراب شوق“ کا استعمال موڑوں ہے۔ جہاں تک دوسرے اعتراض کا تعلق ہے کہ جب دل گوہر ہے اور شوق دریا ہے تو دل درہائے شوق کا گوہر ہوا۔ ایسی حالت میں اس فراخی و وسعت کا کیا حشر ہوا جسے دل سے منسوب کر چکے ہیں۔ قرینہ یہی ہے غلطی اگر غلطی سمجھی جائے تو شارحین کی نہیں بلکہ خود شعر کا ہے، کہولکہ جس انداز سے خود اثر لکھنؤی نے اس کو حل کرنے کی سعی کی ہے، کامیاب نہیں۔ ان کا کہنا ہے :

”غالب نے دل کی دو مختلف کیفیتوں یعنی شوق و اضطراب کو مد نظر رکھا، اضطراب عام اور شوق خاص۔۔۔ شوق نے پوری کائنات دل کو چھان مارا اور اس قد و کاوش میں اضطراب بھی شوق میں منتقل ہو گیا۔۔۔ شعر کا یہ حاصل ہوا کہ جذبہ شوق نے اپنی وسعت اور پیمائش کا اندازہ لگانا چاہا۔ پورے دل پر محیط ہو گیا اور ابھی تسلی نہ ہوئی۔ دل دریا ہے، شوق اس دریا کا موتی ہے جس میں پورے دریا کا اضطراب بشکل موج گوہر جذب ہے۔ شوق

ہور سے دریا پر غلط ہے۔ دریا کے موج و طوفان (اضطراب) کو سمیٹے ہوئے ہے تاہم تنگی جا کا شاکی ہے۔ گویا وسعت مکان و لامکان ہو چھا جانا چاہتا ہے^۱۔

اپنے اعتراض کو راج کرنے کے لیے شارحین کے برعکس اثر لکھنؤی نے شوق کو موتی قرار دیا اور دل کو دریا اور پھر دریا کا سارا اضطراب موتی میں جذب ہوتا دکھائی دیا شکل موج گوہر، لیکن یہ شرح کئی اعتبار سے غلط ہے اور شعر کی لغت کو نظر انداز کر کے کی گئی ہے۔ پہلی بات کہ شوق و اضطراب کو دو کیفیتیں بتانا اور پھر اضطراب کو شوق میں منتقل کر دینا بے معنی ہے۔ شعر میں نہ تو اس انتقال کا ذکر ہے نہ دو کیفیتوں کا اور نہ ان کے علاوہ کسی شارح نے یہ مفہوم لیا ہے۔ دوسری بات کہ جذبہ شوق نے اپنی وسعت و پیمائی کا اندازہ لگالا چاہا۔ ہوں محسوس ہوتا ہے جیسے کوئی امتحانی کیفیت ہے۔ حالانکہ سودھا سادا بیان ہے اور جس میں الدالے لگانے کا مفہوم نہیں ہے۔ جس بات نے سب سے زیادہ مشکل کو جنم دیا اور جس کے لیے اثر گو شوق کو موتی قرار دینا پڑا۔ یہ ہے کہ ان کی کما الفاظ ”دل میں اہی“ نہ گئی، یعنی شوق کو دل میں اہی تنگی جا کا کما ہے، یہ بیان ایک ہاکی سی حیرت کو بھی واضح کرتا ہے کہ نہیں ہونا چاہیے تھا، کیونکہ دل کی وسعتیں مسام ہیں۔ چنانچہ دل کی گوہر سے تشبیہ جو شارحین کے یہاں ہے درست ہے اور یہ شعر کے حوالے سے درست ہے نہ کہ اس حوالے سے کہ دل اگر بصورت گوہر دریا کے اندر ہے۔ تو فراہمی و وسعت کیا ہوتی؟

وجاہت علی سندیلوی نے اس شعر کی شرح کو ایک حوالے سے دیکھا ہے۔ لکھتے ہیں:

”میرا خیال ہے کہ شوق اور دل کے ساتھ دریا اور گوہر کے مماثل الفاظ شعر میں آ جانے سے بیشتر شارحین کا ذہن اس طرف رجوع ہو گیا کہ شاعر نے ان سے تشبیہ کا کام لیا ہے حالانکہ یہ ہرگز صحیح

نہیں ہو سکتا ، کیونکہ پہلے مصرعے میں وہ شوق کا کلمہ دل میں تنگی کا ہوا کرتا ہے اور دوسرے میں دریا کا اضطراب گہر میں ہوا ظاہر کرتا ہے ۔ ایک بے اطمینانی دوسری اطمینان کی صورت ہے ۔ ان ”متضاد کیفیتوں کے باعث تشبیہ کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہو سکتا ۔ شاعر شوق اور دل کے مقابلے میں دریا اور گوہر کو صرف مثال کے طور پر پیش کرتا ہے اور چونکہ یہ متشابہات وہی ہیں لہذا لطف بیان میں اضافہ ہو گیا ہے ۔ شاعر کہتا ہے کہ انسان کی تمنائیں اس کے دل میں کبھی پھلی نہیں بڑھتی اور ہمیشہ دل کی وسعت کو بقدر حوصلہ نہ پا کر ہراکسہ اور ہریشان رہتی ہیں ۔ لیکن برخلاف اس کے دریا (ہانی) جس میں ہر وقت موج اور اضطراب کی سی کیفیت رہتی ہے کبھی موتی ان گر بالکل ساخت اور ساخت کن بھی ہو جاتا ہے ۔ بنیادی خیال یہ ہے کہ دریا اسی پر دم رواں اور دواں چیز کو تو قرار ممکن ہے لیکن انسان کے شوق کو نہیں ۔ دل کے ساتھ ”وہی“ کا لفظ وہ اشارہ کر رہا ہے کہ دل کی وسعت کچھ ایسی حقیر نہیں اور کم سے کم وہ گہر سے تو زیادہ ہی ہے ، انسان کے شوق کی فراوانی دریا کی مسلسل روانی سے بھی زیادہ ہے ۔“

اس شرح میں جیسے کہ شارح کے الفاظ سے واضح ہے پہلے تو شعر کی اشیاء کے درمیان تشبیہ کے تعلق کی معنی (ہرگز اور سوال ہی پیدا نہیں ہوا) سے نفی کی گئی حالانکہ تشبیہ کا تعلق ہی ذہن میں اجاگر ہوتا ہے اور یہی تعلق درست بھی ہے ۔ اسی شعر کی شرح کا ایک مختلف انداز ملاحظہ ہو :

”غالب کہتا ہے کہ تمنائے حیا لامتناہی ہے ، دل اگر کبھی سکون پسند ہو جائے تو وہ دل سے کلمہ گرنے لگتی ہے ، شوق کا مقام دل ہے لیکن دل اگر گوہر بن کر پتھر ہو جائے تو اس میں شوق متلاطم کے لیے کوئی جگہ نہ رہے گی اور وہ دل سے گام

گرنے لگے گا۔ اضطراب دریا کو ختم کر دینا گویا زندگی کی اصلیت سے ہاتھ دھو بیٹھنا ہے، آرزوؤں کو منجمد ہونے سے بھانا چاہیے۔ اس دھوکے میں نہ آنا چاہیے کہ سکون و انجماد سے دل کو گوہر بنا دینا کوئی اچھا فعل ہے۔ زندگی میں گہر بننے کی بھی ایک منزل آتی ہے۔۔۔^۱

یہ اسلوب تشریح نہ صرف یہ کہ مروج اسلوب کے مماثل نہیں بلکہ اس کا حکیمانہ و ناصحانہ انداز شرح سے بالکل غیر متعلق ہے، لہذا شرح بھی درست نہیں کہ دل اگر سکون پسند ہو جائے تو وہ (تمنا) دل سے گم کرنے لگتی ہے۔ جب کہ اصل خیال یہ ہے کہ تمنا یا شوق دل کی تنگی کا شکوہ کرتا ہے، ہمارے خیال میں اس شعر کی صحیح شرح وہی ہے جس میں دل کو گہر سے اور شوق کو اضطراب دریا سے تشبیہ قرار دے کر کی گئی ہے ملاحظہ ہو بے خود موہانی کی یہ شرح :

”مرزا کہتا ہے کہ اضطراب دریا کو اضطراب شوق سے کہا نسبت، اضطراب دریا کی بساط صرف اتنی ہے کہ ادھر دریا (ہانی) نے شوق کی صورت اختیار کی، ادھر اس کا اضطراب (جو خاصہ طبعی کی حیثیت رکھتا ہے) کانور ہو گیا، اگرچہ شوق میں گنجائش ہی کتنی ہے۔ اس کے مقابلے میں اضطراب شوق کی وسعت دیکھیے کہ دل ایسے مقام میں بھی تنگی جا کا شاک ہے، جس کی وسعت کا یہ عالم ہے کہ اس میں صرف کولین ہی نہیں جلوہ پاتے رہانی بھی جا سکتے ہیں !“

ارض و سما گہاں تری وسعت گرو ہا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے

ہک الف لیش نہیں ہوقل آئینہ ہنور
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گرہاں سمجھا

۱۔ انکار غالب، خلیفہ عبدالعکیم، ص ۱۴۰۔

۲۔ گنجینہ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۱۴۲۔

عام طور پر شارحین نے یا تو غالب کی بیان کردہ شرح لال کی ہے یا اسی گواہنے الفاظ میں دہرایا ہے۔ "نشرت جالندھری"، "یوسف مسلم ہشتی"، "لیاز فتح پوری"، "شادان ہلگراسی"، "غلام رسول مہر" اور "ناصر الدین" نے تقریباً غالب کے بیان کردہ مفہوم کو قبول کیا ہے البتہ "لیاز فتح پوری" کے جہاں اختصار اور منظور احسن عباسی کی شرح میں غیر ضروری ہلکے بے معنی اختصار ہے جب کہ شادان کے جہاں اختصار شعر کی غیر ضروری اور بوجہل وضاحت، منظور احسن عباسی کا اختصار ملاحظہ ہو :

"یعنی ابھی آئینہ قلب پر جلانے عقل کی ایک لکیر سی نظر آتی تھی کہ میں اسے گریبان سمجھ کر پھاڑنے میں مصروف ہوں۔"

اس شرح میں اختصار کے علاوہ معنی کی صحت ابھی نہیں۔ "جلانے عقل" کی ترکیب یا او کائب کی غلطی ہے کہ جلانے عقل لکھا ہو یا ممکن ہے شارح نے عقل ہی لکھا ہو۔ شرح دونوں صورتوں میں درست نہیں کیونکہ آئینہ قلب یا جلانے عقل کی لکیر پر دو کے ساتھ پھاڑنے کا عمل بے معنی ہے اور دواروں میں سے کسی ایک ہی نہ کو گریبان سمجھا جا سکتا ہے اور نہ غالب نے ان معنوں میں یہ الفاظ استعمال کیے ہیں۔ غالب لکھتے ہیں :

"آئینہ اولاد سے ہے ورقہ جلی آنہاں میں جوہر کہاں اور ان کو صیقل کون کرتا ہے فولاد کی جس چیز کو صیقل کرو گے بے شبہ ایک لکیر پڑے گی اس کو الف صیقل کہتے ہیں۔"

-
- ۱۔ روح غالب، نشرت جالندھری، ص ۱۰۷۔
 - ۲۔ شرح دیوان غالب، یوسف مسلم ہشتی، ص ۳۶۰-۳۶۱۔
 - ۳۔ مشکلات غالب، لیاز فتح پوری، ص ۴۳۔
 - ۴۔ روح المطالب، شادان ہلگراسی، ص ۱۴۹۔
 - ۵۔ اوائے سروش، غلام رسول مہر۔
 - ۶۔ دبستان غالب، ناصر الدین ناصر۔
 - ۷۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۵۶۔

جب یہ مقدمہ معلوم ہوا تو اب اس کے مفہوم کو سمجھیں :

ع ”چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

یعنی ابتدائے من تمیز سے مشق جنوں ہے ۔ اب تک کمال ان حاصل نہیں ہوا ۔ آئینہ تمام صاف نہیں ہو گیا ہے ۔ اس وہی ایک اکبر صیقل کی موجود ہے ۔ چاک کی صورت الف کی سی ہوتی اور چاک جب آثار جنوں میں سے ہے ۔“

اس شرح پر اثر لکھنؤی یہ اضافہ کرتے ہیں :

”میں نے صیقل نہیں بلکہ عشق و وجدان کے ذریعے سے آئینہ دل کو صاف و بھلی کرنا شروع کیا تا کہ انوار سرمدی اس میں منعکس ہوں ، اسرار کا گنجینہ کھلے ۔ یہ عورت اور مشق تصور ایک مدت سے جاری ہے لیکن افسوس کہ اب تک محروم ہوں ۔ صیقل آئینہ لاتمام ہے ایک الف سے زیادہ نہیں ، تزکیہ قلب کا لکملہ نہیں ہوا اور میں اس نتیجہ پر پہنچا کہ مصرف ذات دشوار نہیں بلکہ محال ہے ۔“

عقل کے بجائے وجدان پر زور دینے کی ضرورت کا احساس اثر کے یہاں اس وجہ سے پیدا ہوا کہ ان کے خیال میں :

”ابتدائے من تمیز سے یعنی ہوش آئے ہی گریباں چاک کرنا ، عشق کو جنوں کرنا ، خلاف قیاس ہے ۔ کیونکہ گریباں چاک کرنا ہوش و خودی سے بیگانہ ہو جانا ، عشق کی بلند ترہن منزل ہے ۔“

اثر لکھنؤی نے جس خلاف قیاس اور متضاد بات کی جالب شرح غالب کے حوالے سے اشارہ کیا ہے وہ شرح غالب کے لیے تناقض نہیں بلکہ خود شعر کا یہی مفہوم ہے اور اس طرح یہ شعر کا تناقض نہیں کھلانے کا ۔ کیونکہ شعر میں ”گریباں سمجھا“ کے الفاظ موجود ہیں ۔

۱۔ مطالعہ غالب - اثر لکھنؤی ، ص ۵۰ ۔

۲۔ ایضاً ، ص ۵۰ ۔

جن سے یہ مفہوم ہوتا ہے کہ گریبان گو گریبان سمجھنے کا عمل
 سوجھ بوجھ اور شعور کا کام ہے جیسا کہ غالب نے شرح میں بھی کہا۔
 مزید یہ کہ وجدان کے حوالے سے بھی تفہیم کا عمل بہر حال ہوتا ہے
 ورنہ آئینہ دل کی صفائی کیوں شروع کی جاتی۔ اصل میں خود جنوں میں
 ایک شعور کی کیفیت ہوتی ہے اور یہی کیفیت یہاں مراد ہے۔

بقول اقبال :

اک جنوں ہے کہ ہاشعور بھی ہے
 اک جنوں ہے کہ ہاشعور نہیں ہے

صوفی تبسم نے بھی شعر کو شرح غالب سے الگ ہو کر سمجھنے
 کی کوشش کی ہے لیکن بات کچھ زیادہ بڑی نہیں۔ ان کے خیال میں
 مرزا نے انسانی ہستی کو لباس اور انسان کے تمام علائق زندگی کو
 گریبان کہا ہے۔ ان علاقے کا ترک کرنا گویا گریبان کا چاک کرنا ہے۔
 کہتے ہیں میں نے اسے گریبان تو سمجھ لیا ہے اس لیے اسے چاک کرتا
 ہوں لیکن اس چاک گریبان سے تزکیہ قلب کی تکمیل نہیں ہوتی یہ تو
 ابتداء ہے۔

اثر لکھنؤی کے یہاں ”گریبان سمجھا“ کا ایک قرینہ بہر حال موجود
 تھا کہ عقل کے حوالے سے نہیں وجدان کے حوالے سے معرفت ذات تک
 رسائی، لیکن صوفی تبسم کے یہاں تو معنی بالکل بدل گئے کہ ”میں نے
 اسے گریبان تو سمجھ لیا ہے“ اور گریبان کو یوں ایک ایک شے بنانے
 کا عمل دراصل اسے علائق زندگی بچا کر رہا ہے۔ یہی مفہوم ہو تو پھر
 شعور وغیرہ کس کا مفہوم لیں گے کہ جس کے اثر کے تحت یہ عمل
 جاری ہے اسی شعر کی ایک اور دلچسپ شرح ملاحظہ ہو :

”غالب کہتے ہیں کہ جب سے مجھے شعور آیا میں عشق کے زیر اثر
 گریبان چاک کرتا ہوں اور میری کوشش حصول معشوق جاری ہے

لیکن ابھی تک وہیں ہوں جہاں سے ابتدا کی تھی ۔ یعنی معشوق
ہنوز مرا لہ ہوا ۱۱۔

احسن علی خان وہ واحد شارح ہیں جنہوں نے اس شعر کو مجازی
رنگ میں دیکھا ہے لیکن یہ شعر کا صحیح پس منظر نہیں ۔

شارحین کی تشریحات اور لفظی بازیگری نے شعر کو الجھا دیا ہے ۔
وراء شعر کی لغت اور خود غالب کی شرح کی موجودگی میں شعر کی تفہیم
میں گسی دشواری کا سامنا نہیں کرنا پڑتا اور صوبل آئینہ ابھی ایک الف
سے زیادہ نہیں یعنی بالکل ایک ابتدائی مرحلہ پر ہے حالانکہ (جب سے میں
نے گریبان کو گریبان سمجھا ہے) شعور عشق کی ابتداء ہی سے یہ شغل
جاری ہے ۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ بقول اثر لکھنؤی معرفت ذات
دشواری ہی نہیں حال ہے ۔

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

مولانا حالی نے شعر کے دو مفہم بیان کیے ہیں اور عام طور پر
شارحین نے اس شعر کی شرح میں حالی کے بیان کردہ مفہم ہی کو لقل
کیا ہے :

”اس شعر سے جو معنی فوراً متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس
دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اسے دیکھ کر گھر یاد
آتا ہے یعنی خوں معلوم ہوتا ہے“ ۔

مگر ذرا غور کرنے کے بعد اس سے یہ معنی لگتے ہیں کہ ہم تو اپنے
گھر ہی کو سمجھتے تھے ۔ اسی ویرانی کہیں نہ ہوگی مگر دشت ابھی
اس قدر ویران ہے کہ اسے دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے ۲ ۔ اثر
لکھنوی ان دونوں مطالب سے اختلاف کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

۱ ۔ مفہوم غالب، احسن علی خان ، ص ۹۷ ۔

۲ ۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۴۷ ۔

”بجھے ان دونوں مطالب سے اختلاف ہے کیونکہ ان میں گھر چھوڑ کر دشت گردی اختیار کرنے کی وجہ کی طرف اشارہ نہیں ہے۔ میرے نزدیک شعر کا مطلب یہ ہے کہ بجھے وحشت میں ایسے مقام کی تلاش ہوئی جو گھر سے زیادہ ویران ہو لہذا دشت کا رخ کیا۔ وہاں پہنچ کر یہ اندازہ ہوا کہ یہ ویرانی تو کچھ بھی نہیں اس سے زیادہ تو میرا گھر ویران تھا۔“

اثر لکھنوی کی شرح درست ہے کیونکہ شعر کے پہلے مصرع سے مولانا حالی کا یہ مفہوم برآمد نہیں ہوتا کہ دشت گھر سے زیادہ ویران ہے لیکن جو مفہوم اثر لکھنوی نے لکھا ہے نیاز فتح پوری کا خیال ہے کہ شعر اس مفہوم کا حامل نہیں اور اگر شعر اس مفہوم کا حامل ہوتا ہے تو شعر عمدہ ہوتا۔ انہوں نے یہ بحث اثر لکھنوی کے حوالے سے نہیں کی وہ لکھتے ہیں کہ :

”اس شعر میں حسن اس وقت پیدا ہوتا جب یہ ظاہر کیا جاتا کہ میرا گھر دشت سے زیادہ ویران ہے۔ پہلے مصرع سے یہ مفہوم پیدا ہو سکتا کہ دشت کی ویرانی بھی کوئی ویرانی ہے تو بیشک گھر کی ویرانی دشت سے بڑھ جاتی لیکن لفظ ”سی“ نے یہ مفہوم پیدا نہ ہونے دیا۔“

وجاہت علی سندیلوی نیاز فتح پوری کی تردید کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”یہ بات صحیح نہیں آتی کہ لفظ ”کوئی“ کی موجودگی میں صرف لفظ ”سی“ اس مفہوم کے پیدا کرنے میں کیوں مائع ہے۔ غالباً نیاز صاحب کے خیال میں اس مفہوم کے لیے مصرع اوایل ہوں ہوا چاہیے تھا، کوئی ویرانی میں ویرانی ہے؟“

وجاہت علی سندیلوی نے اہر فتح پوری کے لیے جو اصلاح تجویز کی ہے۔ وہ تو منہ سب نہیں کیونکہ نیاز فتح پوری پہلے کہہ چکے ہیں

-
- ۱۔ مشکلات غالب، نیاز فتح پوری، ص ۴۵۔
 - ۲۔ نشاط غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۷۔

کہ شعر میں یہ مفہوم ادا کرنے کے لیے مصرعہ کی ہنت گچہ ہوں ہونی چاہیے کہ دشت کی ویرانی بھی کوئی ویرانی ہے لیکن وجاہت علی مندیلوئی کا یہ خیال البتہ درست ہے کہ لفظ ”کوئی“ کی موجودگی سے وہ معانی مراد لیے جا سکتے ہیں جو اثر لکھنوی نے لیے اور اس چیز کی جالب خود اثر لکھنوی نے یوں اشارہ کیا ہے :

”اگر شعر میں ’ویرانی سی ویرانی ہے‘ کے بیشتر کوئی لفظ نہ ہوتا تو بے شک شدت کی ویرانی کا مفہوم نکلتا مگر لفظ ”کوئی“ نے شدت ویرانی کی تنکیر و تنقیص کر دی ہے۔“

دوسرے شارحین میں سے لشر جالندھری، یوسف سلیم چشتی، غلام رسول مہر، ناصر الدین ناصر اور صاحبزادہ احسن علی خاں نے یا تو حالی کی شرح نقل کی ہے یا اسی گو اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے۔ یوسف سلیم چشتی نے اثر لکھنوی کی شرح بھی نقل کی ہے۔ شاداں ہلگرامی نے عروض حوالہ سے شعر کے مصرعہ اول پر یہ اعتراض کیا ہے البتہ معنی اثر لکھنوی والے ہی لکھے ہیں۔ مصرعہ اول کے بارے میں لکھنے ہیں۔

”اس شعر کے مصرعہ اول ویرانی کی بھی ”ی“ کو اگر لفظ سے حذف نہ کریں تو اس مصرع کا وزن فاعلان فاعلان فاعلان ہوگا اس لیے بناء خبن ثوئی ہے کیونکہ رمل سدس مخبون میں کم از کم دو رکن مخبون کا لانا ضروری ہے اور اس وزن سے صرف عروض مخبون رہتا ہے اور اگر ”ی“ گر جائے تو یہ خلاف اصول مساوات ہے۔ فارسی و عربی کی ”ی“ تقطیع سے حذف نہیں کرتے۔ چنانچہ خود غالب بھی اس کے پابند ہیں۔ غرض کہ حضرت غالب سے یہ تسامح واقع ہوا ہے۔“

شاداں ہلگرامی نے ابتداء میں بھی تسامعات و زلات غالب کے عنوان سے جو تبصرہ کیا ہے اس میں بھی اس شعر کا حوالہ دیا ہے اور

’ی‘ کا قطع سے گرنے کا ذکر کیا ہے ۔

یہ عجیب بات ہے کہ شاداں نے جس عروضی مہو کا بڑی شد و مد سے ذکر کیا ہے اس جانب کسی دوسرے شارح کا ذہن منتقل نہ ہوا حالانکہ پہلے دور میں نظم طباطبائی اور اس عہد میں نشتر جالندھری اس نوع کی اغلاط کو آجاگر کرنے میں گہل رکھتے ہیں ۔ اس شعر کی شرح میں کامیابی کا سہرا اثر لکھنوی اور شاداں کے یہ ہے البتہ اولیت اثر لکھنوی کو حاصل ہے ۔ یہ الگ بات ہے کہ حالی کے دو مطالب میں سے دوسرا مطلب بھی کسی حد تک شعر کے اس پہلو کی جانب ذہن کو لے جاتا ہے جو اثر لکھنوی نے واضح کیا ۔

ہوچھتے ہیں وہ کہ غالب گون ہے ؟

کوئی بتلاؤ کہ ہم بتلائیں کیا

شعر آسان ہے اور تقریباً تمام شارحین نے اسے تجاہل عارفانہ کا مضمون قرار دیا ہے بعض شارحین مثلاً نے خود موبانی اور آن کے تتبع میں وجاہت علی سندیلوی اور غلام رسول بہر نے اس میں کئی پہلو تلاش کیے ہیں ۔ یہ تمام اسی بنیادی رخ کی وضاحت ہیں کہ :

”ہم نے ساری عمر آن کی محبت میں بسر کر دی ۔ ایک دنیا جانتی ہے کہ غالب آن کے عاشقوں میں سے ہے لیکن وہ تجاہل عارفانہ سے کام لے کر یہ ہوچھ رہے ہیں کہ غالب گون ہے ؟ ہم نے اس کا نام بھی نہیں سنا ۔ کوئی بتائے کہ ہم آن کے اس سوال کا کیا جواب دے سکتے ہیں“ ۔

اس شعر کا ایک اور مفہوم بھی بتتا ہے جو مجھے اپنے استاد محترم انور صابری نے بتایا تھا ، بعد میں اس کی تائید وجاہت علی سندیلوی کی شرح اشاط غالب کے حاشیہ میں رقم امتیاز علی عرفی کی شرح سے ہو گئی تھی :

• روح المطالب ، شاداں بلکراسی ، ص ۲۶ ۔

۲ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۳۹۴ ۔

”غالب کے پہلے مصرع میں لفظ غالب کو قلمیں ارار لہ دیا جائے تو ایک مطلب یہ بھی نکلتا ہے کہ ہم تم میں کون غالب ہے دوسرے پر، یعنی عشق و حسن میں کس کو غلبہ حاصل ہے۔ اب اگر جواب میں کہا جائے کہ میں غالب ہوں تو یہ بات مناسب نہیں اور دوسری شق واقعہ کے خلاف ہے“^۱۔

بہر مجھے دیدہ تر یاد آیا
دل جگر تشنہ فریاد آیا

غالب کے بعایت مشکل اور اختلافی اشعار میں سے ایک ہے۔ اختلاف کی بنیاد شعر کا دوسرا مصرع ہے جس میں ایک طرف تو حرف عطف موجود نہیں اور دوسری جانب فعل ”آیا“ واحد ہے جبکہ ہارجین نے دل جگر کے درمیان حرف عطف مقدار مان کر تشریح کی ہے لیکن اس طرح فعل واحد غلط قرار ہوتا ہے۔ منظور احسن عباسی لکھتے ہیں :

”اگر دل جگر میں حرف عطف مقدار ہے جیسا کہ بے خود، حضرت سہا اور دانش جیسے ارباب نظر نے بتایا ہے، تو اس کے لیے فعل آنے کی بجائے آیا کس طرح صحیح ہو سکتا ہے؟ کیا یہ ایسی حرف غلطی نہیں کہ اگر کسی طالب علم سے - رزد ہو تو اسے ایک نمبر بھی نہ ملے۔ اہل تنقید کے نزدیک تو دل جگر کا استعمال بحدف حرف عطف ہوں بھی مکروہ ہے، فعل واحد لانے کی غلطی نے تو اور بھی ستم ڈھایا“ گوکہ اپنی شرح میں انہوں نے جگر تشنہ کو ترکیب مان کر شرح کی ہے کہ ”دل فریاد کا پیاما ہوا۔ اس پیاس کو دیدہ تر ہی سے بچھایا جا سکتا ہے چنانچہ میں مصروف گریہ ہو گیا (مقوق گریہ)“^۲۔

انہوں نے متقدمین میں سے اثر لکھنوی کا حوالہ نہیں دیا جبکہ ان کا اعتراض اور اس ترکیب کے حوالے سے تشریح اثر لکھنوی نے کی ہے۔

۱۔ نشاط غالب، وجاحت علی مندیلوئی، ص ۴۷۔

۲۔ ادب لطیف غالب نمبر ۶، مضمون : غالب — مالہ و ماعلیہ۔ منظور احسن عباسی، ص ۵۷۔

۳۔ منظور احسن عباسی، ص ۵۸۔

شارحین کی شروح میں حرف عطف کو مقرر مان کر تشریح کرنے پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”اگر غالب کا یہی مدعا ہے تو ردیف واحد غلط ہونی چاہیے اور مزید عیب دل اور جگر کے درمیان واؤ عطف کے حذف کا ہے ، میرے نزدیک ”جگر تشنہ فریاد“ ترکیب مرگب ہے یعنی دل بذریعہ فریاد جگر کے خون ہونے کے درپے ہوا ۔ مطلب یہ ہوا کہ بتقاضائے غم دل مجھے دوبارہ (بہر) دیدہ ترکی ہاد آئی مگر پہلے میں اتنا رو چکا تھا کہ آنکھ میں ایک قطرہ اشک بھی نہ تھا ۔ دل جو بہتاب گریہ تھا ، مصر ہوا کہ آنکھ میں آنسو نہیں تو فریاد کر کے جگر کا خون کرو اور اسی خون کے آنسو روؤ ۔ میری تشنگی شوق کی تسکین بہر صورت ہونی چاہیے ۔ یہ معنی نہ لوجہشے تو گریہ اور فریاد میں ربط پیدا نہیں ہوتا ، فریاد کی تسکین گریہ کیوں کر ہو سکتی ہے“ ۱۔

حرف عطف کو مقرر مان کر شرح کرنے والوں پر اثر لکھنوی کی تنقید تو درست ہے لیکن خود ان کی شرح درست نہیں اور وہ اس لیے کہ جگر تشنہ کی بجائے ”جگر تشنہ“ فریاد ، کو ترکیب قرار دے کر وہ الجھ گئے اور دل کو بذریعہ فریاد جگر کے خون کا درپے دکھانا پڑا اور پھر تاویل کا یہ چکر چلا کہ آنکھ میں آنسو نہیں تو فریاد کر کے جگر کا خون کرو اور خون کے آنسو روؤ نہ کہ میری تسکین ہو ۔ حالانکہ اگر ”جگر تشنہ“ ترکیب بمعنی سخت پیاسا تسلیم کی جائے تو اس شعر کی بہتر شرح کی جا سکتی ہے ۔ نیاز فتح پوری، یوسف سلیم چشتی اور غلام رسول مہر نے اسی معنی میں ترکیب کو استعمال کرتے ہوئے شرح کی ہے :

”میرے دل میں فریاد کی انتہائی پیاس اور ٹڑپ پیدا ہوتی ، ساتھ ہی رونے والی آنکھ ہد آگئی اور میں نے سمجھ لیا کہ دل کی اس پیاس اور ٹڑپ کو حرف آنکھ ہی کی اشکباری بجھا اور مٹا سکتی ہے“ ۔

۱۔ مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۶۸ ۔

۲۔ لوائے مروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۳۵ ۔

جہاں تک اثر لکھنوی کے اس اعتراض کا تعلق ہے کہ فریاد کی تسکین گریہ سے گہول کر ہو سکتی ہے تو اس کا جواب یہی ہے کہ غالب نے تشنہ کا لفظ فریاد کی رعایت سے استعمال کیا ہے اور ادھر دیدہ تر، لہذا آلموؤں اور تشنگی کے تعلق سے تسکین کی صورت نکل آتی ہے۔ علاوہ ازیں بقول شادان بلگرامی ”روئے سے دل کی بھڑاس نکل کے ہم دل میں گہی آ جاتی ہے“۔

لیاز فتح پوری نے دو مطالب شعر کے لکھے ہیں اور دونوں ہی محل نظر ہیں:

”جب دل فریاد کے لیے بیتاب ہوا تو مجھے اپنا دیدہ تر بھی یاد آھا یعنی وہ وقت یاد آگیا جب میں فریاد کے ساتھ روتا بھی تھا۔ لیکن اگر دونوں مصرعوں کو اپنی اپنی جگہ رکھ کر غور کیا جائے تو دوسرا مفہوم بد ہوتا ہے کہ بیٹھے بیٹھے مجھے پھر اپنا زمانہ اشکباری یاد آگیا اور پھر لذت اشکباری حاصل کرنے کے لیے فریاد پر بیتاب ہو گیا۔ دونوں صورتوں میں مفہوم قریب قریب ایک ہی رہتا ہے“۔

لیاز فتح پوری کی پہلی شرح میں لفظ ”بھی“ زاہد ہے اور مفہوم کو غلط کرتا ہے، نیز فریاد کے ساتھ روتا بھی تھا ایسا خیال ہے جس کا شعر سے کوئی تعلق نہیں۔ فریاد کی تسکین کے لیے روتا ہے نہ کہ ساتھ ساتھ۔ اسی طرح دوسری شرح میں بیٹھے بیٹھے زمانہ اشکباری کا یاد آنا بے معنی ہے گہولکہ جب دل فریاد کا ہیامہ ہوا تب دیدہ تر یاد آیا۔

یوسف سلیم چشتی اور منظور احسن عیسیٰ کی شرح میں بنیادی تصور لکھنے کا طریقہ ہے۔ چنانچہ اس شعر کا بنیادی تصور بقول چشتی ”ہجوم غم ہے“، جبکہ منظور احسن عیسیٰ نے ”شوق گریہ“ قرار دیا ہے۔

۱۔ روح المطالب، شادان بلگرامی، ص ۱۷۱۔

۲۔ مشکلات غالب، لیاز فتح پوری، ص ۴۴۔

۳۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۴۶۴۔

۴۔ مراد غالب، منظور احسن عیسیٰ، ص ۵۸۔

ہجوم غم محل نظر ہے لیکن شوق گریہ بھی درست نہیں۔ کیونکہ
دہدہ تر شوق گریہ کی وجہ سے یاد نہیں آتا۔ بلکہ دل، جگر تشنہ کی
لشکین کے لیے یاد آتا ہے۔ چنانچہ اس کا بنیادی تصور تشنگی فریاد زیادہ
قرین لباس ہے۔

تو دوست کسی کا بھی متمگر نہ ہوا تھا
اور وہ یہ ہے وہ ظلم، کہ مجھ پر نہ ہوا تھا

غالب کی روش عام ہے ہٹ کر چلنے کی عادت اور مشکل پسندی کے
کے اثر شارحین کا یہ نقطہ نظر بن گیا ہے کہ وہ غالب کے مادہ
اشعار کو مشکوک نگاہ سے دیکھتے ہیں کہ کہیں کوئی ایسی چوک نہ
ہو جائے جو بعد میں پریشانی کا باعث بنے۔ چنانچہ گہرے اور ہوشیار
مطالب تلاش کرنے کا رویہ عام ہے اور اس شعر کے ساتھ بھی یہ ہوا۔
منظور احسن عباس کہتے ہیں۔

”غالب نے ہٹ یا التادہ مسائل کو اور جہاں آشنا مطالب ہیں کو
اپنے اشعار میں گچھ اس طرح تعبیر کیا ہے کہ وہی مطالب جان معنی
بن کر عزیز و نگاہ بن گئے۔ اس کی ایک نظیر تو یہی شعر ہے
جس میں انہوں نے کہا ہے کہ ع

اور وہ یہ ہے وہ ظلم، جو مجھ پر نہ ہوا تھا

اگر وہ ہوں کہہ دیتے کہ ”وہ ظلم جو مجھ پر ہے کسی پر نہ ہوا
تھا“ تو شارحین غالب کو لاحق بیچ و تاب میں نہ پڑتا پڑتا۔ ظاہر ہے
کہ اس صورت میں یہی مضمون روکھا بھکا اور بے کیف ہو کر رہ
جاتا۔ صرف الفاظ کی آٹ بھیر نے ایک حسن مادہ کو حجاب میں ڈال
کر فکر و نظر کو مشتاق بنا دیا۔۔۔ چنانچہ اسی حوالہ سے انہوں نے
شرح کی کہ :

”اوروں پر متعلق ہے فعل ”نہ ہوا تھا“۔ مصرعہ ثانی کی نثر یہ ہے ، وہ ظلم جو مجھ پر ہے اوروں پہ نہ ہوا تھا اور شعر کا یہی مطلب ہے (شکوہ بے مہری معشوق)“۔

لیکن اس شرح میں منظور احسن عباسی تنہا نہیں۔ ان سے پہلے بھی ہوسف سلیم چشتی یہ شرح گر چکے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ انہوں نے منظور احسن عباسی کے مشورہ ہی سے لکھا ہو کیونکہ دیباچہ میں اس کا اعتراف ہے۔ ہوسف سلیم چشتی لکھتے ہیں :

”دوسرے مصرع کو ہوں پڑھا چاہیے اوروں پہ ہے وہ ظلم جو مجھ پر نہ ہوا تھا۔ اس کی نثر ہوں ہوگی۔ وہ ظلم جو مجھ پر ہے اوروں پر نہ ہوا تھا ، یہی نثر اس شعر کا مطالب ہے یعنی تو نے ہوں تو کسی کو نہیں چھوڑا مگر مجھ پر صحت سے زیادہ ظلم کیے ہیں“۔

مقدمین کی یہی شرح ہے۔ جس سے متاثر ہو کر بعد میں شاعرین اس کے سادھے سادھے مطالب کے امد شک و شبہ کی فضا میں گرفتار نظر آتے ہیں ، مثلاً غلام رسول مہر شعر کی درست شرح کرنے کے بعد لکھتے ہیں :

”آخری مصرعے کی مختلف تعبیریں ہو سکتی ہیں“۔

اور دوسرا مفہوم چشتی اور عباسی والا ہی تحریر کیا ہے۔

ہمارے خیال میں شعر کا یہ مفہوم درست نہیں اس کی دو وجوہات ہیں دوسرے مصرعے میں ”اوروں پہ“ کے بعد کامہ کا کوئی جواز نہیں کیونکہ دیوان یا غزل میں یہ موجود نہیں ، دوسرے یہ کہ پہلا

۱۔ مراد غالب ، منظور احسن عباسی ، ص ۹۴۔

۲۔ شرح دیوان غالب ، ہوسف سلیم چشتی ، ص ۳۷۲۔

مصرع بھی اس مفہوم کی پوری طرح تائید نہیں کرتا۔ پہلے مصرعہ کو پڑھیں تو یہ بات مقدر خود بخود ذہن میں چلی آتی ہے کہ میں تو سمجھتا تھا کہ تو میرا ہی دوست نہیں مگر اے متمگر تو تو کسی کا بھی دوست نہیں ہوا کیونکہ اوروں پر وہ ظلم ہے جو کہ مجھ پر بھی نہیں ہوا تھا۔ اس مفہوم کے لیے شعر اور خصوصاً دوسرے مصرعہ میں کوئی گھینچا لانی بھی نہیں کرنی پڑتی، جو الفاظ ہیں وہی مفہوم ہے۔ اور یہی مفہوم نیاز فتح پوری، شاداں بلگرامی، احسن علی خان اور لشتر جالندھری نے لکھے ہیں۔

نیاز اور لشتر جالندھری نے البتہ اس میں رشک کا پہلو بھی ابھارا ہے۔ لشتر جالندھری کا دوسرا مفہوم یہ ہے :

”میں تیرے مہم کو کرم سمجھتا ہوں اور کرم ہمیشہ دوسروں پر ہوتا ہے اسی لیے جب میں دیکھتا ہوں کہ تو میرے تقاضائے شوق کے مطابق مجھ پر فہر و عتاب کی نظریں نہیں ڈالتا تو میں اسے بگاڑتی نہیں بلکہ ہیکانگی کی علامت خیال کرتا ہوں“۔

یہ مفہوم بھی تاویل کی ذیل میں آتا ہے اور صحیح مفہوم وہی ہے جو شعر کے دوسرے مصرعے کو اصل حالت میں پڑھنے سے ذہن میں آتا ہے جس کی جانب اشارہ کیا گیا۔

گلشن میں بند و بست برنگ دگر ہے آج
قمری کا طوق حلقہ بیرونِ در ہے آج

شارحین کے درمیان ”قمری کا طوق حلقہ بیرونِ در“ کے مفہوم کے تعین میں اختلاف ہے۔ لشتر جالندھری، شاداں بلگرامی اور غلام رسول سہر

۱۔ مشکلات غالب، نیاز فتح پوری، ص ۷۷۔

۲۔ روح المطالب، شاداں بلگرامی، ص ۱۷۷۔

۳۔ مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۱۵۶۔

۴۔ روح غالب، لشتر جالندھری، ص ۱۱۸۔

۵۔ ایضاً، ص ۱۱۸۔

کا خیال ہے کہ قمری گو بھی باغ میں داخل ہونے کی ممانعت ہے گویا اس کا طوق حلقہ بیرون در ہے ۔ مہر لکھتے ہیں :

”آج باغ میں نئی وضع کا انتظام کیا گیا اور قمری گو بھی جو باغ کا مشہور ہرادہ ہے ، باہر نکال دیا گیا ہے گویا اس کا طوق باغ کے بیرونی دروازے کی کنڈلی بنا ہوا ہے ۔ بظاہر شعر کا مطلب یہ ہے کہ وہ محبوب باغ میں آ رہا ہے جس کا قد سرو و شمشاد کے لیے بھی باعث رشک ہے ۔ اس وجہ سے انتظام کی صورت بالکل دوسری ہو گئی ہے ، جیسے کسی بڑی ہستی کی آمد پر خصوصی انتظامات کر لینے کا دستور ہے ۔ اس سلسلہ میں قمری تک گو باہر نکال دیا گیا ہے“۔

لیکن یوسف سلیم چشتی اور منظور احسن عباسی نے اس شعر میں ایک اور پہلو تلاش کیا ہے ۔ یوسف سلیم چشتی کی تشریح واضح اور بہتر ہے ۔ لکھتے ہیں :

”موسم بہار کے فیضان کی بدولت باغ کا کچھ اور ہی عالم ہے ۔ ہر طرف دلاویزی کے سامان ہو رہا ہے ۔ یہاں تک کہ حلقہ بیرون در ہر باعتبار دلفریبی ، قمری کے طوق کا دھوکا ہوتا ہے یعنی اس میں بھی وہی دلکشی پیدا ہو گئی ہے جو قمری کے طوق میں قدرتی طور پر پائی جاتی ہے“۔

اسی شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے ناصر الدین ناصر لکھتے ہیں :

”اس میں شک نہیں کہ گاشن کے بلد و بست کا بہار کے جوش اور رعنائی سے بہ نسبت خلوت گدے کے بظاہر زیادہ تعلق ہے لیکن ہرنگ دگر ہے مراد محض عظیم الشان انتظام ہی نہیں بلکہ ہزم خلوت و راز کی طرف ایک اشارہ ہے اور پرانے عہد کے باغات میں ہزم خلوت کے آثار اب بھی ملتے ہیں ، اس اعتبار سے طباطبائی اور سہا

۱ - نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۱۹۳ ۔

۲ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۱۴۰ ۔

کے مطالب (یعنی شعر نے جو لکھا ہے) زیادہ قرین قیاس ہیں^۱۔ ہمارے خیال میں ناصر الدین ناصر کی رائے درست ہے اور ”برنگ دگر“ کے علاوہ ”آج“ کا لفظ انتظام کی جو تخصیص کر دیتا ہے اس کو ہمارے موسم کی دلفریبی کے طویل عرصہ پر پھیلا دینا جا سکتا — اس شعر کی ایک اور دلچسپ شرح احسن علی خان کی ہے جنہوں نے اس کا ہس منظر ۱۸۵۷ء کا ہنگامہ قرار دیا ہے اور گلشن سے سراہ دہلی اور قمری سے دہلی والے مراد لیے کر شرح کی ہے — لکھتے ہیں:

” (دلی سے) اہر نکالے ہوئے لوگ رات کے الدھیرے میں چوری چھپے شہر میں داخل ہوتے اور پہرہ داروں سے بچ کر اگر گھر پر پہنچنے میں کامیاب ہو جاتے تو حکومت کا تالا لگا دیکھ کر مایوسی کی وجہ سے چوکھٹ پر سر لگا دیتے۔ اس زمانے میں گنڈا زخیر عام طور پر لہجے چوکھٹ میں ہی لکائی جاتی تھی۔ ان حالات کا بیان غالب اس شعر میں اس طرح کرتے ہیں^۲۔“

طاہرا اس تشریح کو غلط یا صحیح کہنے کے لیے خود غالب کی تصدیق ضروری ہے جو میسر نہیں۔ یہ شارح کا ”کمال“ ہے کہ اس نے تخیلی ہس منظر تشکیل دیا اور شعر پر اس کا اطلاق کیا اس کی قدرت اور دلچسپ ہونے میں کسی کلام ہو سکتا ہے۔

تو اور آرائش خم کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور دراز

ہوں تو ہر شعر کی شرح میں شارح کا ایسا مزاج راہ پاتا ہے لیکن بعض اشعار سے خاص طور پر شارحین کی سوچ کے رخ کا اندازہ ہوتا ہے اور ان کی رمائی فکر کا علم ہوتا ہے۔ یہ شعر بھی شارحین کے ایسے ذہنی پرواز کا موقعہ مہیا کرتا ہے۔

۱۔ داستان غالب، ناصر الدین ناصر، ص ۲۷۸۔

۲۔ مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۱۳۶۔

نشر جالندھری : ” ادھر تو ہے کہ اپنی زلفوں کے پیچ و خم بتانے اور
لحم قسم کے بناؤ منکار میں عمو ہے اور ادھر میں ہوں
کہ دور دراز کے وہم و گمان میں ہوں - خدا جانے
محبوب کی یہ آرائش مجھ پر کیا کیا اور کس کس رنگ
میں مہم ڈھانے گی ۔ کا کل اور دراز میں رعایت ہے ۔“

نشر جالندھری کی شرح کسی حد تک درست ہے لیکن یہ کہ
” دور دراز کے وہم و گمان میں ہوں“۔ الدارِ تحریر کی لاپرواہی کا نتیجہ
ہے ۔ اس سے بہتر شرح یوسف سلیم چشتی کی ہے جس سے شعر کی خوبی
آہر کر سامنے آ جاتی ہے :

” یہ شعر اہام اور اجمال کی بہت عمدہ مثال ہے اور ارباب ذوق
جانتے ہیں کہ یہ چیزیں ہزل کی جان ہیں ۔ علاوہ ازیں اس شعر میں
تقابل کی صنعت پیدا کی ہے جس سے شعر کا لطف دوہلا ہو گیا ہے ۔
کہتے ہیں کہ تو اپنے حسن کی آرائش میں مشغول ہے اور میرے دل
میں مختلف قسم کے اندیشے پیدا ہو رہے ہیں ، مثلاً یہ کہ خدا معلوم
تو کس کے لیے یہ ہاؤ منکار کر رہا ہے یا یہ کہ خدا معلوم اب
کون لوگ تجھ پر عاشق ہوں گے اور مجھے کیسے کیسے صدمے
اٹھانے پڑیں گے ۔ بنیادی تصور : اظہارِ دلفریبی ” حسنِ محبوب“۔“

یوسف سلیم چشتی کی شرح کو پڑھنے کے بعد یہ احساس پیدا ہوتا
ہے کہ نشر جالندھری نے جو شعر کے مفہوم کو یہ کہہ کر محدود
کر لیا تھا کہ ”محبوب کی آرائش مجھ پر کیا کیا اور کس کس رنگ
میں مہم ڈھانے گی“ شعر میں اندیشہ ہانے دور دراز سے الفاظ معنی کی اس
قطعیت کو قبول نہیں کرتے ۔

شادان ہلکراسی نے مزید چند پہلو دریافت کیے ہیں :

”... یا زہنت گر کے گہاں جاؤ گے، میرے پاس تو آنے کے نہیں

۱ - روح غالب، نشر جالندھری ، ص ۱۹۷ -

۲ - شرح دیوانِ غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۴۶۰ -

یا زینت کرنے میں شب وعدہ وصال گزار دو گے اور مجھے انتظار میں دیکھو گے۔“

اسی طرح ناصر الدین ناصر کا خیال ہے :

”ہے طراز جو بغیر زینت و آرائش ہی کے ایک زمانے کے لیے آفت ہے اگر بن سنور کر نکلے گا تو کیا کیا نہ قیامت ڈھائے گا اور کس کس کو نہ اپنے دامِ حسن میں گرفتار کرے گا اور اگر ایسا ہوا تو ہم پر کیا کیا نہ مصیبتیں آئیں گی۔“

غلام رسول مہر^۱ نے حسرت اور نظام طباطبائی کو نقل کیا ہے ۔ منظور احسن عباسی کے اختصار میں الجھاؤ بھی ہے اور کچھ زیادہ صحتِ مفهوم بھی نہیں :

”یعنی محبوب ہو زیب و زینت ہے اور عاشق اس فکر میں ہے کہ دیکھے اس آرائشِ حسن کا کیا حشر ہوتا ہے (بے نیازیِ حسن) —“

”آرائشِ حسن کا کیا حشر ہوتا ہے“ مفہوم کو واضح کرنے کے لیے کافی نہیں ۔ ہوں محسوس ہوتا ہے کہ عاشق پر اس کے اثرات کے برعکس شاید محبوب کے جانہ کوئی حادثہ ہونے والا ہے نیز بنیادی تصورِ درمت نہیں ۔ حسن نے لہاز کیسے ہو سکتا ہے جب کہ آرائش میں ہو ہے ، — عام طور پر شارحین نے عاشق کے ردِ عمل کا ذکر کیا ہے اور شعر کی صحیح تعبیر بھی ہیں ہے لیکن احسن علی خان اور وجاہت علی سندھوی نے اس کا ایک اور پہلو بھی دیکھا ہے یعنی معشوق کو بھی ردِ عمل میں شامل کر لیا ہے :

-
- ۱۔ روح المطالب ، شادان بلگرامی ، ص ۲۳۴ ۔
 - ۲۔ دبستانِ غالب ، ناصر الدین ناصر ، ص ۱۷۷ ۔
 - ۳۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۲۴۷ ۔

”اس شعر میں مرزا اپنی اور معشوق کی متضاد نفسیاتی کیفیتوں کا ذکر کرتے ہیں۔۔۔“^۱

جب کہ معشوق پر گوئی کیفیت طاری نہیں بلکہ اس کے فعل سے عاشق ایک کیفیت سے گزر رہا ہے۔ اسی طرح وجاہت علی سندھلوی نے شعر کا یہ رخ بتایا ہے :

”اس شعر کا ایک پہلو یہ بھی نکلتا ہے کہ ایک تو ہے جسے اپنے حسن کو سنوارنے ہی سے فرصت نہیں ملتی ، تیری ماری زندگی صرف اپنی ذات تک محدود ہو کر رہ گئی ہے اور ایک میں ہوں کہ جسے ہمہ وقت ماری خدائی کا غم کھائے جاتا ہے اور خود اپنا گوئی ہوش ہی باقی نہیں رہا ہے۔ معشوق اور عاشق کی مصروفیتوں کا موازنہ کیا گیا ہے۔“

گو کہ شعر کا یہ مرکزی مفہوم نہیں لیکن شعر سے یہ پہلو نکالا ضرور جا سکتا ہے اس لیے اضافی مفہوم کے طور پر اسے قبول کیا جا سکتا ہے۔

گر ترے دل میں ہو خیال وصل میں شوق کا زوال
موج محیط آب میں مارے ہے دست و پا کہ یوں

عام خیال ہے کہ وصل میں شوق زوال پذیر ہو جاتا ہے۔ غالب نے اس شعر میں اس خیال کی تردید ایک تمثیل سے کی ہے کہ موج آب کا آب دریا میں رہ کر ہاتھ پاؤں مارتا اس امر کی دلیل ہے کہ شوق وصل میں بھی زوال پذیر نہیں ہوتا۔ خلیفہ عبدالعکیم^۲ ، یوسف ملیم چشتی^۳ ، غلام رسول مہر^۴ ، احسن علی خان^۵ اور منظور احسن عباسی نے یہی

۱۔ مفہوم غالب ، احسن علی خان ۔

۲۔ اشاطِ غالب ، وجاہت علی سندھلوی ، ص ۱۰۰ ۔

۳۔ افکار غالب ، خلیفہ عبدالعکیم ، ص ۴ ۔

۴۔ شرح دیوان غالب ، یوسف ملیم چشتی ۔

۵۔ نوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۴۰۱ ۔

۶۔ مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۱۸۲ ۔

مفہوم تحریر کیا ہے۔ غلام رسول مہر کے الفاظ ملاحظہ ہوں :

”اگر تیرے دل میں یہ خیال ہو کہ وصل کے بعد شوق ہر زوال آ جاتا ہے تو یہ صحیح نہیں۔ سمندر کی لہروں کو دیکھ، وہ دین پانی میں بھی بدستور ہاتھ مارتی رہتی ہیں یعنی وصل بھی ان کے شوق پر کوئی اثر نہیں ڈال سکتا۔ وہ ہمیں بتا رہی ہیں کہ شوق سچا اور خالص ہو تو وصال کے بعد بھی اس کی بیتابی اور بےقراری میں کوئی فرق نہیں آتا“۔

لیکن لشتر جالندھری اور شاداں ہلگرامی شعر کی تفہیم سے قاصر رہے۔ لشتر جالندھری کا خیال ہے کہ :

”اگر تیرے دل میں یہ خیال ہو کہ وصل ہو جانے سے عشق کے جوش و خروش میں کمی نکر آ جاتی ہے تو موج کی طرف دیکھ کہ جب آئے بھر کا وصل نصیب ہوا تو اس کی دلی تمنا پوری ہو جانے سے جی بھر گیا، کوہا اس کے جوش عشق میں زوال آ گیا اور وہ ساحل کی طرف لوٹنے کے لیے ہاتھ پاؤں مارنے لگی“۔

درست مفہوم تو پہلے شارحین ہی کا کہلانے کا لیکن لشتر جالندھری نے جو موج کے ہاتھ پاؤں مارنے کی توجہ کی ہے اس کی داد نہ دینا بھی زیادتی ہوگی۔ البتہ شاداں ہلگرامی کی شرح غلط ہے وہ لکھتے ہیں :

”اگر تجھے یہ خیال ہے کہ وصل محبوب (حقیقی یا مجازی) ہو کر شوق کا زوال ہو جائے تو موج محیط آب تجھے اس کا طریقہ بتا رہی ہے کہ میری طرح ہاتھ پاؤں مار اور سعی کر اور دیکھ بعد از گوشش عین دریا ہو جاتی ہے اور سکون ملی جاتا ہے“۔

۱۔ نوائے خروش، غلام رسول مہر، ص ۴۰۱۔

۲۔ لشتر جالندھری، روح غالب، ص ۱۸۰-۱۹۷۔

۳۔ روح السطاب، شاداں ہلگرامی، ص ۲۰۴۔

شعر میں نہ تو لٹائی اللہ کا مسئلہ ہے اور نہ اتحاد و اتصال ذات کا چنانچہ عین دریا ہونا اور سکون ملنا غیر متعلق خیالات ہیں، مزید یہ کہ شعر حرکت کا اثبات کرتا ہے نہ کہ سکون کا۔ یہ شرح مرے سے غلط ہے۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیران ہوں بھر مشاہدہ ہے کسی حساب میں

خلیفہ عبدالعظیم : ” شہود موجودات میں حق کے اظہار کو کہتے ہیں، شاہد کے معنی دیکھنے والا ہے اور مشہود جو کچھ کہہ دیکھا جائے۔ جہاں دیکھنے والا اور دکھائی دینے والی شے ایک ہی ہوں وہاں ان کے درمیان کوئی رابطہ نہیں ہو سکتا۔ رابطہ کے لیے شاہد و مشہود کا دو ہونا لازم ہے لیکن وحدت مطلقہ میں دوئی کی گنجائش نہیں۔ ایک شاہد، دوسرا مشہود، تیسرا ان کا باہمی رابطہ، اس طرح تو وحدت تثلیث میں بہل ہو جاتی ہے۔ (غالب) اگر شہود و شاہد و مشہود کی اصل ایک ہی ہے تو وہ عمل اور ردعمل جیسے مشاہدہ گہہ سکیں گس طرح ممکن ہوتا ہے۔ عقل اس کتھی کو نہیں سلجھا سکی اس لیے حیرانی میں ڈوب جاتی ہے“۔

صوفی تبسم کا خیال ہے : ” اس استفہاسی صورت میں ایک لطیف اشارہ اس بات کی طرف بھی ہے کہ آخر کچھ تو ہے جس کے دیکھنے کے لیے ماری کائنات بے چین ہے اور نہایت بے چینی سے ادھر ادھر نگراں ہے“۔

خلیفہ عبدالعظیم اور صوفی تبسم دواوں کی تشریحات میں حیرت کا وہ عنصر موجود ہے جو شعر میں اثبات وحدت الوجود میں مانع ہے۔ چشتی

۱۔ افکار غالب، خلیفہ عبدالعظیم، ص ۱۸۶۔

۲۔ روحِ غالب، صوفی غلام، مصطفیٰ تبسم، ص ۱۵۶۔

نے اثبات کرنے کی کوشش کی ہے :

”مشاہدہ یعنی دیکھنے کے لیے شاہد اور مشہود میں مغائرت یا امتیاز لازمی ہے لیکن وحدت الوجود کی رو سے مغائرت ممکن نہیں اس لیے غالب حیران ہو کر پوچھتے ہیں کہ جب مغائرت نہیں ہے تو مشاہدہ کس طرح ممکن ہو سکتا ہے؟“

لیکن اسی شعر کی شرح میں وہ اوپر یہ شعر نقل کر کے آئے ہیں کہ

سایا ہے تو جب سے نظروں میں میری
جدھر دیکھتا ہوں ادھر تو ہی تو ہے

... جو مشاہدہ اور مغائرت دونوں کا اثبات کر رہا ہے۔ لوز چشتی نے شعر کا بتیادی تصور نہیں لکھا جو ان کی شرح کا امتیازی وصف ہے۔ منظور احسن عباسی نے ”مسئلہ وحدت الوجود“ لکھا ہے جو درست نہیں کہوں گے شعر میں یا تو اثبات وحدت الوجود ہے یا تشکیک وحدت الوجود۔ . . صرف مسئلہ وحدت الوجود نہیں۔

شادان نے اس شعر سے ایک فقہی مسئلہ کا اثبات کر لیا چاہا ہے جو درست نہیں :

”معتزلی اور شیعہ قیامت میں دیدار الہی کے قائل نہیں۔ برخلاف اشاعرہ و ماتریدین۔ اس عقیدہ دیدار کا بطلان صوابیہ کے رنگ میں جناب غالب فرما رہے ہیں“

اب تک تو شعر کا اس منظر فقہی مسئلہ کا اثبات یا تردید نہیں اور دوسرا مشاہدہ سے مراد قیامت کے دن کا مشاہدہ نہیں بلکہ وہ مشاہدہ ہے

۱۔ شرح دیوانِ غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۵۲۶۔

۲۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۱۴۹۔

۳۔ روح المطالب، شادان بلگرامی، ص ۲۷۔

جو صوفیاء راہِ حلوک میں گرتے ہیں — اس شعر کی سادہ لیکن نہایت درست شرح ہمیں ”مفہوم غالب“ میں ملتی ہے :

”اس شعر میں غالب صوفیہ کرام کے نظریہ ہمہ اوست کی نسبت اپنے نہ محجہہ سکینے کا اظہار کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جب ہر چیز مثل خود گوزہ و خود گوزہ کر و خود گل گوزہ کے اعتبار پر ایک ہی مان لی جائے تو پھر یہ اختلاف اشکال کیوں ہے؟“۔

شعر کی تفہیم میں مندرجہ ذیل امور کو بھی نظر رکھنا ضروری ہے :

(الف) دوسرے مصرع میں حیرت کا اظہار ہے اور حیرت نتیجہ ہے تشکیک کا۔

(ب) ”مشاہدہ ذات“ کی اصطلاح تصوف میں مستعمل ہے جو دوش یا ثنویت کی جالب اشارہ کرتی ہے کیونکہ مشاہدہ شاہد اور مشہود کا تقاضا کرتا ہے۔

(ج) پہلے مصرعہ کو اثباتی بیان تصور کیا جائے یا

(د) پہلے مصرعہ میں حرف شرطیہ ”اگر“ کو مقدر مانا جائے جیسا کہ خلیفہ عبدالکحیم کی شرح میں ہے — دونوں صورتوں میں مفہوم ایک ہی رہتا ہے۔

پہلے مصرعہ کو اثباتی بیان تصور کریں کہ مشہود ، شاہد و مشہود ایک ہے تو پھر مشاہدہ کسی حساب میں نہیں آتا — پھر صوفیاء کا مشاہدہ ذات چہ معنی دارد؟ جب کہ خود غالب کا یہ عقیدہ ہے کہ۔

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر گہے بغیر

— چنانچہ صوفیاء کا یہ قول درست نہیں کہ وجود واحد ہے اور ہا پھر یہ بیان غلط ہے کہ مشاہدہ حق یا مشاہدہ ذات ہوتی کوئی

وارد ہے۔۔۔ شعر وجود اور مشاہدہ کے اس صولجیانہ تناقض کو ظاہر کرتا ہے اور وحدت الوجود کے اثبات یا انکار کے درمیان مقام حیرت سے ظہور پذیر ہوتا ہے ۔

آرائشِ جال سے فارغ نہیں ہنوز
بہشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

شارحین کے یہاں معنی کے تنوع کا اندازہ اس امر سے ہوتا ہے کہ اگر ایک طرف شارحین نے مجازی اور حقیقی اس منظر میں شعر کی شرح کی ہے تو دوسری طرف اسی سے تخلیقِ ربانی کے عمل اور عمل ارتقاء کو

ابھی ثابت کیا گیا ہے نشرِ جالندھری^۱، خلیفہ عبدالعظیم^۲، یوسف سلیم چشتی^۳، غلام رسول مہر^۴، ناصر الدین ناصر^۵، احسن علی خان^۶ اور منظور احسن عباسی^۷ نے اس کو تفسیر ”کل ہوم ہو فی شان“ (ہم روز ایک نئی شان سے جلوہ گر ہوتے ہیں) قرار دیا ہے ۔ چشتی لکھتے ہیں :

”حق تعالیٰ اس کائنات کو پیدا کر کے فارغ ہو کر نہیں بیٹھ گیا بلکہ وہ ہر لمحہ لعلِ تخلیقی یا اپنی ذات کی جلوہ گری (اپنے حسن کی نمائش) میں مصروف رہتا ہے“^۸۔

-
- ۱۔ روح غالب، نشرِ جالندھری، ص ۲۵۶۔
 - ۲۔ افکار غالب، خلیفہ عبدالعظیم، ص ۱۸۹۔
 - ۳۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۵۲۷۔
 - ۴۔ لوائے درویش، غلام رسول مہر۔
 - ۵۔ دیستان غالب، ناصر الدین ناصر، ص ۲۰۶۔
 - ۶۔ مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۲۱۵۔
 - ۷۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۱۴۹۔
 - ۸۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۵۲۷۔

چشتی کی شرح میں لغت شعر کی وضاحت نہیں، جب کہ ان سے قبل شعر کی یہ شرح لشتر جالندھری کے یہاں موجود تھی کہ محبوب حقیقی نے اپنا چہرہ لقاب کے الدر چھپا رکھا ہے لیکن وہ اس حالت میں بھی موجودات عالم کا آئینہ سامنے رکھ کر برابر ہٹاؤ سنگار میں مصروف ہے اور ابھی اس آرائش سے فارغ نہیں ہوا۔ ظاہر ہے کہ کائنات کے ذرے ذرے سے شاہد ہستی کا جلوہ نصرا رہا ہے۔“

منظور احسن عباسی نے بھی لشتر جالندھری کی طرح مظاہر گو آئینہ قرار دیا ہے اور یہی خیال کسی حد تک چشتی کے ہاں بھی ہے گو اس طرح واضح نہیں۔ لیکن شاداں بلگرامی اور وجاہت علی نے اس شعر کو صرف مجازی مفہوم تک محدود رکھا ہے گو کہ دوسرے شارحین کو لقل کہا ہے شاداں کا خیال ہے :

”ان کو کسی ولہ آرائش حسن سے اراعت نہیں۔ چنانچہ دیکھو کہ لقاب کے الدر ہمیشہ آئینہ رخ رکھتے ہیں۔“

اسی طرح وجاہت علی سندیلوی کا کہنا ہے کہ

”غالب کا بنیادی حوالہ یہ تھا کہ ابھی حسن کی آرائش کی تکمیل نہیں ہوئی ہے اس کے ہٹنے اور منورنے اور خوب سے خوب تر ہو جانے کا مسئلہ مستور جاری ہے اور یہ ترقی پذیر جلوہ سامانہاں پردے ہی پردے میں دوری میں جن کی مشتاقان دید کو خبر نہیں۔۔۔ شعر کا مطلب صرف یہ ہے اب اسے چاہے معشوق فوقی کی طرف لے جائے چاہے معشوق مجازی کی جالب اور چاہے اس سے مسئلہ ارتقاء اخذ کر لیجیے۔“

اس حالت میں کوئی شک نہیں کہ شعر میں معنی کی ایسی کوئی واضح صلیح نہیں جو اس کا جھکاؤ ظاہر کرنے میں معاون ہو اس لیے کہ ہنچاقتانی

۱۔ روح غالب، لشتر جالندھری، ص ۲۵۶۔

۲۔ روح المطالب، شاداں بلگرامی، ص ۲۵۱۔

۳۔ اشاط غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۱۰۸-۱۰۹۔

کا امکان ہے۔ — لیکن جیسا کہ خلیفہ عبدالعکیم نے لکھا ہے کہ۔

”یہ شعر بھی حسن مجازی سے زیادہ حسن ازی کے متعلق ہے“۔

شعر میں لفظ ”دائم“ اس بات کی تصدیق کرتا ہے کہ اس میں اولیت حقیقی رخ گو ہے کیونکہ معشوق مجازی کے ساتھ یہ فعل کہ وہ ہر وقت نقاب میں آئینہ رکھے عملاً ممکن نہیں۔

خواہش کو احقوں نے ہرستش دیا قرار
کیا ہوجتا ہوں اس بت ایداد گر گو میں

اثر لکھنؤی شارحین متقدمین کی تشریحات نقل کرنے کے بعد (جس کا مطالب یہ ہے کہ وہ ان سے اتفاق نہیں کرتے) لکھتے ہیں:

”شاعر کہتا ہے کہ جسے احق (ظاہر ہرست) ہرستش سمجھے ہیں وہ دراصل میری خواہش ہرستش ہے۔ ہرستش کا مفہوم میرے ذہن میں اور ہی کچھ ہے ابھی اس کی تکمیل نہیں ہوئی مگر اس کا ہایہ اس قدر بلند ہے کہ خواہش ہرستش ہر لوگوں کو ہرستش کا دھوکا ہونے لگا ہے“۔

وجاہت علی سندھاری اثر لکھنؤی کی اس شرح کے بارے میں لکھتے ہیں:

”اثر لکھنؤی نے خواہش کے معنی صرف خواہش ہرستش بنا کر شعر کو بہت محدود اور بے لطاف کر دیا ہے۔ کسی چیز کی بھی خواہش اس کے منطقی عمل سے لازماً کم تر درجے کی ہوتی ہے پھر شاعر نے اس شعر میں کون سی نئی بات گہہ دی ہے“۔

خواہش اور ہرستش کے مہذبے سادے فروع گو نہ صرف یہ کہ اثر لکھنؤی نے الجھائے کی کوشش کی ہے بلکہ خواہش اور خواہش ہرستش

۱۔ افکار غالب، خلیفہ عبدالعکیم، ص ۱۸۹۔

۲۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنؤی، ص ۶۳۔

۳۔ نشاط غالب، وجاہت علی سندھاری، ص ۱۱۱۔

کی تاویل سے شعر کے معنی میں بدل ڈالے ہیں ۔ خواہش پرستش اہلاکیوں
جب کہ دوسرے مصرعہ میں اوجہ کے عمل کی افی کی جا رہی ہے ۔
لیکن اس اعتراض کے بعد خود وجاہت علی سندیلوی نے شعر کا جو مطلب
تقریر کیا ہے وہ اسی تاویل کی ذیل میں آتا ہے ۔ لکھتے ہیں :

”شاعر کہتا ہے کہ احمق (حقیقت سے بے بہرہ) لوگوں نے اپنے
فریضہٴ عبودیت کو اپنے اغراض کا ہابند کر لیا ہے ۔ ان کی عبادت
بے لوث نہیں بلکہ صرف مطلب براری کا ایک ذریعہ بن کر رہ
گئی ہے ۔ پہلے مصرعے میں وہ یہ دعویٰ کرتا ہے اور دوسرے
مصرعے میں خود اپنی مثال سے اس کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے ۔ خود
مجھے دیکھو ! میں جو اپنے معشوق کی اس قدر اظہارِ نیاز مندی
کیا کرتا ہوں تو گویا میں اس ”بت“ کو جو ”پیداد گر“ بھی
ہے ہو جتا ہوں ، پرگز نہیں ، اس کے سامنے میرا اظہارِ نیاز مندی
صرف اپنے اغراض کا تابع ہے“ ۔

پہلے مصرعہ کا جو مطلب انہوں نے قرار کیا ہے کہ لوگوں نے
اپنا فریضہٴ عبودیت اغراض کے تابع کر لیا ہے مصرعہ سے غیر متعلق
ہے اور دوسرے مصرعہ کی یہ تشریح کہ میرا اظہارِ نیاز مندی صرف
اپنے اغراض کا تابع ہے بے معنی ہے — اور اسی تشریحات محض جدت کی
خاطر کی جاتی ہیں ۔ حالانکہ متقدمین شارحین جن کو ہر دو شارحین یعنی
اثر لکھنؤی اور وجاہت علی سندیلوی نے نقل کیا ہے ، کے یہاں ہر شرح
موجود تھی — مثلاً یہ شرح ملاحظہ ہو جسے اثر لکھنؤی اور وجاہت علی
سندیلوی نے ابتدا میں نقل کیا ہے :

”احمق لوگ خواہش کو پرستش قرار دیتے ہیں ۔ اہلا خواہش اور
پرستش ایک چیز کیسے ہو سکتی ہے ۔ اس غلط فہمی کی بنا پر اکثر
لوگ سمجھتے ہیں کہ میں اس بت پرستش گر کی پرستش کرتا ہوں
حالانکہ امر واقعہ اس کے برعکس ہے ۔ مجھے تو محض اس کی خواہش

اور آرزو ہے میں اس کا پجاری نہیں۔“

عجیب بات یہ ہے کہ نہ صرف اس شرح کو نقل کرنے کے بعد اس کی اغلاط کی نشاندہی کی گئی بلکہ شارح کا نام بھی نہیں لکھا گیا جب کہ یہ شرح آغا محمد باقر کی ہے۔^۱ نشتر جالندھری یوسف سلیم چشتی^۲ اور احسن علی خان^۳ نے بھی اس مفہوم تحریر کیا ہے البتہ شادان ہلگرامی اور غلام رسول مہر نے نظم طباطبائی اور بے خود دہلوی کے تشع میں یہ بات مزید لکھی ہے کہ:

”جیسے عاشق گو خبر ہی نہیں کہ عبزو زاری حد ہرستش تک پہنچ جاتی ہے۔“

اس لیے بقول مہر ”لوگ ٹھیک کہہ رہے ہیں کہ عاشق نے محبوب کو ہوجنا شروع کر دیا۔ لیکن عاشق حقیقی حالت سے بے خبری میں اسی بات پر زور دے جا رہا ہے کہ میرے دل میں تو صرف اس کے لیے جاہ ہے اور جو لوگ ہرستش کا طعنہ دیتے ہیں انہیں احق قرار دے کر اپنے دعویٰ کو قوت پہنچا رہا ہے۔“

منظور احسن عباسی نے مزید یہ نکتہ واضح کیا ہے کہ

”ہرستاری معشوق سے انکار اس کی بدسلوکی کی غیرت کے باعث ہے، گویا وہ بیدار کر لے ہوتا تو ہرستار کہلانے میں وہی تامل نہ ہوتا (ستم گری معشوق و احساس غیرت)۔“

۱۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنؤی، ص ۶۷۔

۲۔ بیان غالب، آغا محمد باقر، ص ۲۷۲۔

۳۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۵۷۲۔

۴۔ مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۲۱۸-۱۹۔

۵۔ روح المطالب، شادان ہلگرامی، ص ۲۷۳۔

۶۔ نوائے سروش، غلام رسول مہر، ص ۳۲۵۔

۷۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۱۵۲۔

لیکن ہمارے خیال میں قائل اس وجہ سے نہیں کہ وہ ہیداد گری ہے بلکہ ہیداد گری دلیل ہے عدم ہرمتش کی کیونکہ ظالم کی عبادت نہیں کی جاتی ۔ گوہا صفت ہیداد گری سے دھوی گویا ثابت کیا ہے ۔ آغا باقر کی شرح ہی درست شرح ہے جس کی بعد میں شارحین نے ہروی کی ۔ اس پر مزید وہ نکات بھی قابل توجہ ہیں جو نظم طہا طہائی اور بے خود کے تتبع میں شارحین نے لکھے ہیں ۔ البتہ اثر اور وجاہت کی تشریحات تاویل کی ذیل میں آتی ہیں جو درست نہیں ۔

سنئے ہیں جو بہشت کی تعریف سب درست
لیکن خدا گرے وہ تری جلوہ گاہ ہو

”اس شعر کا مجازی پہلو تو نمایاں ہے لیکن محبوب حقیقی پر اس کا اطلاق صحیح معنوں میں گایف آور ہے اور خاص طور پر خدا ہی سے خدا کی دہد کی اس طرح استدعا کرنا ایک نئی بات بھی ہے اور ایک والہانہ انداز بھی“ ۔

ناصر الدین ناصر نے اس شرح میں مجازی و حقیقی کا توازن رکھا ہے لیکن مولانا غلام رسول مہر نے اس فرق کو ختم کر کے محض ایک رخ شعر میں دیکھا کہ

”اے محبوب حقیقی ! ہمارے لیے بہشت وہی ہے جہاں تیرا قرب لصبوب ہو ، تیرا دیدار مہر آئے ۔ اگر یہ دولت نہیں مل سکتی تو سب کچھ ہیچ ہے“ ۔

مذکورہ بالا شارحین کے علاوہ دوسرے شارحین اس شعر کو صرف مجازی معنی تک محدود رکھتے ہیں یہاں تک کہ یوسف سلم چشتی (جو تصوف کے زہر اثر اشعار کے مقاوم میں اکثر تاویل کرتے ہیں) بھی اس شعر کا صرف مجازی رخ ہی دیکھتے ہیں اور بنیادی رخ تصور کیا ہے اور

۱ ۔ دبستان غالب ، ناصر الدین ناصر ، ۱۶۹۹ء ۔

۲ ۔ اوائے سروش ، غلام رسول مہر ، ص ۴۳۱ ۔

لکھا ہے کہ ”نفوق محبوب ہر نعمائے جنت“ اور یہی درست الہی ہے جب کہ اس شعر کا بنیادی تصور منظور احسن عباسی نے ”مقام جلوۂ محبوب“ قرار دیا ہے جو زیادہ مناسب نہیں۔ نشر جالندھری^۲، شادان ہلگرامی^۳ اور احسن علی خان نے الہی بھی مفہوم لکھا ہے کہ ”غالب اپنے محبوب کو مخاطب کر کے کہتے ہیں کہ بہشت کی جو تعریف کی گئی ہے وہ بالکل درست ہے لیکن خدا کرے تو الہی وہاں موجود ہو اور تیرا دہدار نصیب ہو ورنہ ہمارے لیے بہشت میں کوئی دلچسپی نہ ہوگی۔ اسی خیال کو ایک اور طریق پر ایک اور شعر میں ظاہر کرتے ہیں :

تسکین گو ہم نہ روئیں جو ذوق نظر ملے
حوران خلد میں تری صورت مگر ملے“

اس شعر کے بھاری بھلو کی تائید اس بات سے الہی ہوتی ہے کہ خدا تعالیٰ کا دہدار اس دنیا میں ناممکن ہے، عالم آخرت ہی میں ہوگا اور یہ مسلمانوں کا عقیدہ ہے، چنانچہ ایک مسلمہ امر کے لیے دعا عبث ہے۔

ہے ازم بتاں میں سخن آزرده لبوں سے
تنگ آئے ہیں ہم اسے خوشامد طلبوں سے

شارحین کے درمیان اختلاف اس امر میں ہے کہ سخن عاشق کے لبوں سے آزرده ہے یا محبوب کے لبوں سے، نیز خوشامد طلب صفت سخن کی ہے یا بتوں (حسنوں) کی۔

اثر لکھنؤی شارحین متقدمین کی تشریحات کو نقل کرنے کے بعد لکھتے ہیں :

- ۱۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم شتی، ص ۶۷۔
- ۲۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۱۹۷۔
- ۳۔ روح غالب، نشر جالندھری، ص ۳۱۸۔
- ۴۔ روح المطالب، شادان ہلگرامی، ص ۳۱۶۔
- ۵۔ مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۲۷۱۔

”لفظ بت کے دو معنی ہیں ایک تو معشوق اور دوسرے خاموش ، غالب نے ان دونوں معنوں کو ذہن میں رکھ کر مضمون پیدا کیا ہے چونکہ بت خاموش رہتے ہیں اور اسی میں اپنا وقار سمجھتے ہیں ۔ لہذا ان کی خوشامد کا بہترین طریقہ یہی ہے اور ان کی خوشنودی اسی میں متصور ہے ۔ ان کے سامنے خاموش بیٹھے رہے اور بقول ”خاموشی از ثنائے او حد ثنائے تو“ ہر کار بند ہو جائے اور عشق ہم کلام ہونے ، چاہلوسی کرنے اور عرض و نیاز و شرح آرزو کا متمنی ، شوق تقاضائے گفتار کرتا ہے مگر بتوں کی مرضی کہ لب آشنائے تکلم نہ ہو ، منہ میں گھگھنایاں بھرے بیٹھے رہو ۔ گویا شرمیلی ہے سادگی میں کس قدر ہر کاری و مہم ظریفی ہے ، غالب اکتا کر چیخ اٹھتے ہیں کہ ہائے ایسے خوشامد طلب معشوق جو خاموشی کے سوا اور کوئی طریقہ خوشامد پسند نہ کریں اور اس طرح عاشق کو لڑھائیں ، ترسانیں ۔“

اثر لکھنؤی نے ناویل کا سہارا لفظ بت کے معنی خاموشی لے کر لیا ہے اور اس سیدھے سادے شعر کو الجھا دیا ہے ۔ عادتاً یہ اس حال ہے کہ بزم حسینوں میں خاموشی طریق خوشامد ہو اور شعر کا مفہوم بھی اس کا متحمل نہیں ہو سکتا ۔

اشتر جالندھری نے شعر کے دو مفہیم لکھے ہیں :

”معشوق چاہتے ہیں کہ عاشق ہماری خوشامد کرتے رہیں ۔ ہم ان خوشامد طلب معشوقوں سے ایسے تنگ آ گئے ہیں کہ بات ہواٹھوں سے ہزار ہو گئی ہے یعنی بزم ہٹاں میں بات تک کرنے کو ہمارا جی نہیں چاہتا ۔ دوسرا یہ پہلو ہے کہ حسینوں کی محفل میں سخن ہمارے لبوں سے ناراض ہو گیا ہے اور چاہتا ہے کہ ہم اس کی خوشامد کریں تو وہ لبوں تک آنے کو ہوا محبوب کے روبرو بات منہ

سے نہیں نکاتی۔ دوسرے مصرعے میں اتصال بعد مقوط (ہی ۱۴) سے
تذافر پیدا ہو گیا۔“

لشتر جالندھری کی شرح جو منقذین کے یہاں موجود ہے اور اثر
لکھنؤی کے اقل کی ہے اس پر ان کے اعتراض یہ ہیں :

”بھلا یہ گون سی بات ہوئی آپ خوشامد طلب معشوقوں کی محفل
میں جاتے بھی ہیں تاہم ان سے اسی وجہ سے ہزار ہیں اور خوشامد
کرنا گوارا نہیں حالانکہ اسی صورت میں خوشی کی انتہا نہ ہونی
چاہیے، ارے صاحب خوشامد کے دریا بہا دیجیے اور بقول داغ۔۔۔
باتوں باتوں میں ہر جا لہجے۔ دوسرے مفہوم کا تناقض بد یہی ہے،
معشوق کے سامنے رعب حسن سے زبان نہیں کھاتی اس وجہ سے
سخن لبوں سے خفا ہو گیا ہے اور اس کا متوقع ہے کہ آپ مٹائیں
اور خاشامد گرہیں تو دوبارہ لبوں سے مالوس و مربوط ہو اور
رعب حسن کی مطلق پروا نہ کرے۔“

دوسرے مفہوم پر اثر لکھنؤی کی تنقید درست ہے۔ علاوہ ازیں اس
مفہوم کا ایک اور نقص یہ بھی ہے کہ :

”سخن واحد ہے اس کی تعبیر صرفہ خوشامد طلبوں سے بھی اچھی
نہ معلوم ہوئی۔“

چنانچہ شاداں بلگرامی، یوسف مایم چشتی، غلام رسول مہر،
منظور احسن عباسی نے صرف پہلا مفہوم ہی لکھا ہے اور اس پر
اثر لکھنؤی کا اعتراض اس لیے درست نہیں کہ ہر شے کی ایک حد ہوتی
ہے اس لیے غیر ضروری خوشامد سے تنگ آ جانا بھی فطری بات ہے۔
مولانا غلام رسول مہر کی یہ شرح شعر کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے :

-
- ۱۔ روح غالب، لشتر جالندھری، ص ۲۳۷۔
 - ۲۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنؤی، ص ۱۸۔
 - ۳۔ روح المطالب، شاداں بلگرامی، ص ۳۳۰۔

”محبوبوں کی ہزم میں کلام لبوں سے آزرده اور دکھی ہے گویا لبوں تک آنا نہیں چاہتا۔ یہ لوگ اتنے خوشامد طلب ہیں، چاہلوسی کے اتنے عادی ہیں کہ ہم تنگ آ گئے ہیں، خوشامد طلبی کا مطلب ہے کہ ان کی مجلس میں کوئی ایسی بات زبان پر لا ہی نہیں سکتے جو سچائی اور راست بازی پر مبنی ہو۔“

احسن علی خان نے شعر میں ایک لیا مفہوم پیدا کیا ہے جو اثر لکھنوی کے اثرات کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے لیکن انداز قدرے مختلف ہے۔ لکھنے ہیں؟

”حسینوں گو اپنی مجلس میں عشاق کا اظہار جذبات لا گوار گزرتا ہے اسی خیال کے تحت غالب بھی خاموش ہیں مگر جذبات کی شدت گویائی کا تقاضا کرتی ہے لیکن ہولٹ ہیں کہ کھلتے نہیں۔ غالب ہر اشوں کی اس حرکت کو محبوب کی خوشامد پر محمول کرنے ہیں کہ ہم ایسے خوشامد طلبوں سے بیزار ہیں۔“

شعر میں سخن گو لبوں سے آزرده بتایا گیا ہے جب کہ احسن علی خان ہونٹوں کے نہ کھلتے کو محبوب کی خوشامد قرار دیتے ہیں۔ مزید چہا کہ کہا گیا خاموشی کوئی طریق خوشامد نہیں۔

غرض شارحین کے یہاں شعر کے اس مفہوم میں اختلاف ہے کہ خوشامد طلب صفت سخن کی ہے یا بتوں کی۔ لیکن لیا فتح پوری نے شعر کو ایک نئے چہاو سے سمجھنے کی۔ گوشش کی وہ لکھنے ہیں:

”اس شعر کو عام طور پر سمجھنے یہ غلطی کی جاتی ہے کہ لبوں سے سخن کی آزردهگی کو خود غالب سے متعلق سمجھا جاتا ہے اور اس طرح مختلف تاویزیں کی جاتی ہیں حالانکہ اس کا تعلق بتوں سے ہے اور مفہوم یہ ہے کہ ہزم بتوں کا یہ حل ہے کہ وہ کوئی بات ہی نہیں

۱۔ نوائے مروش، غلام رسول مہر، ص ۵۷۔

۲۔ مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۲۸۹۔

کرتے اور چاہتے ہیں کہ ان کی خوشامد کی جائے تو وہ کچھ بولیں
اس لیے ہم ایسے خوشامد طلبوں سے سخت تنگ آ گئے ہیں۔“

اثر لکھنؤی کی تاویل کے برعکس نیاز فتح پوری کا یہ مفہوم جدت
اور صحت کا حامل معلوم ہوتا ہے کیونکہ بزم ہاں کے تعلق سے یہ بات
زیادہ قرین قیاس ہے کہ وہ بات نہیں کرتے اور ویسے بھی محبوب اگر
بہت کھل جائے تو اس کی عزت و وقار میں کمی آ جائے گا اللہ شہ ہے
اس طرح گویا خوشامد طلبی کا ایک پہلو لکل آیا کہ خواہاں چاہتے ہیں
کہ ان کی خوشامد کی جائے تو وہ بولیں اور تنگ آنے کا اظہار یہ عندہ
دیتا ہے کہ یہ عمل طویل عرصہ پر پھیلا ہوا ہے جو اب لا گواری کا
رخ اختیار کر چکا ہے۔ دوسری طرف اس مفہوم میں ابھی ایک حد تک
ارہنہ موجود ہے کہ مسائل خوشامد طلبی سے تنگ آ کر عاشق کے لبوں
سے سخن آردہ ہو گیا ہو اور بات کرنے کو جس نہ چاہتا ہو، الہتم سخن
کو خوشامد طلب کہنا درست نہیں ہاں ایک پہلو سے یہ بات کہیں جا سکتی
ہے کہ بزم ہاں میں حسین بھی خوشامد طلب ہیں اور سخن بھی۔ چنانچہ
ایسے ”خوشامد طلبوں“ سے ہم تنگ آ گئے ہیں۔ ہمارے خیال میں زیادہ
بہتر مفہوم وہی ہے جو نیاز فتح پوری نے لکھا ہے۔

ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے
غیر کو قہر سے محبت ہی میں

شعر بظاہر آسان نظر آتا ہے لیکن شروع کے مطالعہ سے احساس ہوتا
ہے کہ شعر کی تفہیم میں حقیقی مشکلات موجود ہیں جس کے لیے وہ گہرے
غور و حوص کا مطالبہ کرتا ہے۔ سب سے پہلے یہ بحث ملاحظہ ہو :

”اب میری گذارشیں سنئے۔ شعر کا اس منظر یہ ہے کہ معشوق
غالب کی موجودگی میں اور انا کو سنا کر کہتا ہے کہ غیر کو مجھ
سے محبت ہے۔ یہ امر (غیر کی محبت) ایسا بدیہی ہے کہ معشوق کے
مزاج میں غالب چوگنا ہونے اور سوچنے میں کہ بظاہر سادہ و غیر

مشتعل بیان کی تہ میں کوئی نہ کوئی فریب ضرور ہے کوئی چال چلا ہے ۔ غور کرنے سے انکشاف ہوتا ہے کہ اس سا گی میں غضب کی ہر کاری ہے اور بات بہت دور پہنچتی ہے ۔ معشوق کا یہ قول محض ستانے یا جلانے کے لیے نہیں ہے بلکہ صرف عاشق کی آزمائش ہے ۔ یہ جل دینا چاہتا ہے کہ میں بھی جل کر اور مشتعل ہو کر اداہائے عشق کروں اور ایسے فعل کا مر لکب ہوں جو خلاف شیوہ عاشقی ہے ۔ کیونکہ معشوق سے ہالا اعلان عشق جتنا ہوالہوس کا مرادف ہے ۔ عشق اگر صادق ہے تو دل کی خبر دل کو ہوتی ہے ۔ خود بقول غالب ۔ ہر دہش ہے اور ہائے سخن درمیاں نہیں — غالب ہر معشوق کا مافی الضمیر تو روشن ہو گیا اب دوسری مہم در پیش ہوئی کہ جواب کیا دیا جائے ۔ خاموش رہتے ہیں تو حاضر جوابی ہی ہر حرف نہیں آتا بلکہ نکتہ چین معشوق آگ بگولہ ہو کر کہے گا کہ اس کی بات کو ناقابل اعتنا سمجھئے ، اس کان مٹا ، اس کان اڑا دیا ۔ کھلا کھلا جواب دینا آداب عشق و شان حسن دونوں کے مٹانی ہے ۔ جواب ویسا ہی مبہم ہو جیسی معشوق کی بات مبہم ہے ترکی بہ ترکی ہو ۔ لہذا صرف اتنا کہتے ہیں کہ ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں ۔ اپنے جواب کی اہمیت اور بلاغت شعر کی ردیف ”ہی صبی“ میں گرہ ہے ۔ اس نے غیر کے قول کی تکذیب کر دی اور اس کی محبت کو مشتبہ بنا دیا ۔ غیر کو مجھ سے محبت ہی صبی کا مطلب یہ ہوا کہ ہمیں یقین نہیں کہ غیر کو مجھ سے محبت ہے مگر یہ ارض کرتے ہوئے بھی کہ اس کو مجھ سے محبت ہے ۔ اس طرح وہ پہلو نکل آیا جس پر میں زور دے رہا تھا ، غیر عاشق نہیں ہوالہوس ہے ورنہ اعلان محبت یا اقرار محبت نہ کرتا ۔ اس کے ساتھ محبوب ہر یہ چھینٹا آگیا کہ تو ایسا سادہ لوح ہے کہ اس بات کا یقین آگیا ۔ یہی نہیں بلکہ مجھ سے متوقع ہے کہ غیر ہر رشک کروں اور جہنم سے ایزار ہو جاؤں یا اسی کی طرح بے غیرت بن کر مجھ سے محبت جتاؤں تا کہ (اسی طرح) تیری نظر میں ذلیل ہو جاؤں تو صاحب میں ایسی کچی گولیاں نہیں نکھیلا ہوں ، نہ میں غیر کی طرح تنگ ظرف

ہوں۔ ضمناً یہ پہلو بھی نکل آیا کہ میرے عشق میں غیر کے
ہلی الرغم خلوص ہے۔ لہٰذا یہ بھی اٹھارہ ہو گیا کہ تجھے بھی غیر کی
محبت کے بے لوث ہونے کا یقین نہیں ورنہ مجھ سے چھپاتا۔“

تین صفحات پر پھیلی ہوئی یہ شرح غالب کے شعر کو ایک ایسا معما
بنا دیتی ہے کہ ناطقہ سر بگریہاں ہے اسے کیا کہیے۔ وجاہت علی سندیلوی
اسی شرح پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

”اثر لکھنوی صاحب کی معنی آفرینیاں اپنی جگہ ہر بہت جاذب
توجہ اور دل کش ہیں (یہ رائے بھی محل نظر ہے) لیکن انہوں نے
شعر کو ایک ایسا چھستان بنا دیا اور شعر سے زیادہ اس کا مطالب
سمجھنا دشوار ہو گیا ہے پھر حاصل شعر کیا لکلا؟ عاشق کا
جواب ویسا ہی مبہم ہو جیسی عاشق کی بات مبہم ہے بالکل وہی
بات جیسے دو گولکے ایک دوسرے سے اپنا خراب بیان کر رہے
ہوں اور تماشائی حیرت سے ان کا منہ دیکھ رہے ہوں۔“

اثر لکھنوی کا یہ کہنا کہ عاشق اور معشوق دونوں کا جواب مبہم
ہے درست نہیں کیونکہ محبوب کا بیان کہ غیر مجھ سے محبت کرتا ہے،
واضح ہے اور خود عشق بھی ویسا مبہم نہیں جیسا کہ اثر لکھنوی کو
محسوس ہوا اور مزید یہ کہ بالاعلان عشق جگانا بقول اثر لکھنوی
ہوالہوسی ہے تو یہ ہوالہوسی دور نہ جائے اس غزل کی ابتداء میں
”وجود ہے یعنی :

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی
میری وحشت تیری شہرت ہی

اثر لکھنوی کی اس معنی آفرینی سے قطع نظر شارحین نے اس شعر
کے دو مطالب لکھے ہیں۔ یوسف سلیم چشتی، وجاہت علی سندیلوی، ایاز

۱۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنوی، ص ۲۴ - ۲۵ - ۲۶۔

۲۔ نشاط غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۳۵ - ۱۴۳۔

فتح پوری، شادان بلگرامی، منظور احسن عباسی اور غلام رسول مہر کا
کہنا ہے کہ :

”اگر غیر گو تجھ سے محبت ہے تو ہو ہم بھی تو اپنے دشمن
نہیں۔ شاعر کا مقصود یہ ہے کہ محبوب سے محبت نہ کرنا اپنے سے
دشمنی ہے۔ لہذا وہ کہتا ہے کہ ہم اپنے دشمن نہیں گویا اگر تو
سمجھتا ہے کہ غیر گو تجھ سے محبت ہے تو ہماری محبت کا بھی یقین
ہونا چاہیے کیونکہ اگر تجھ سے محبت نہ کی جائے تو وہ اپنے ساتھ
دشمنی ہوگی۔“

دوسرے مفہوم کے بارے میں غلام رسول مہر نے بھی اثر لکھنوی
والا اعتراض دہرایا ہے کہ ترک محبت کی دھمکی آداب عشق کے خلاف ہے۔
یہ عشق ہیر بلکہ ایک بازاری جنس ہے کہ ایک دکان سے لے لی دوسری
سے لے لی۔ لیکن یہ اعتراض کرنے کے ساتھ ساتھ اثر لکھنوی نے آخر
میں یہ نوٹ بھی لکھا تھا اور یوسف سلیم چشتی نے بھی خاص طور پر
اس کو اقل کیا ہے کہ

”غالب اس شعر میں مومن سے بہت فریب ہو گئے ہیں۔ معشوق سے
ایسی جلی گئی جس میں راز و نیاز کا چلو نکلے آس کے جہاں
بہت ہے۔“

جہاں یہ سوال ذہن میں پیدا ہوتا ہے کہ یہ مومن کے الہاز کے قریب
شعر ہے اور مزید یہ کہ ”جلی گئی“ کہنے کا الہاز بھی رکھتا ہے تو پھر
اس میں ”اثبات دھوئی محبت“ کیسے سالا جائے جب کہ مومن دہلوی
کے بارے میں معلوم ہے کہ ترک تعلق کی دھمکیاں دینا ان کا طرز ہے۔
اور نہ یہ خیال ہی درست ہے کہ یہ بازاری پن ہے کیونکہ یہ بھی
معاملات عشق میں سے ہے، بقول غالب :

۱۔ نوائے سروش، غلام رسول مہر، ص ۴۹۱۔

۲۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۶۶۰۔

وفا کیسی کہاں کا عشق جب مر ہوؤں ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستان کہوں ہو

اس شعر کا وہ مفہوم جو بظاہر اس کے الفاظ سے ظاہر ہے
اشتر جالندھری اور صاحب زادہ احسن علی خاں کی شروح میں ہے ۔ احسن
علی خاں کے یہاں بہتر وضاحت ہے :

”غالب کا معشوق اس کے رقیب کا اپنے سے محبت کرنے کا ذکر
کرتا ہے اس پر غالب کہتے ہیں کہ جب مجھے یقین ہے کہ میرا
رقیب تجھ سے محبت کرتا ہے تو پھر گیا ہم تجھ سے محبت کریں
ایسا نہیں ہو سکتا ۔ اپنے دشمن نہیں ہیں جو مفت میں جان گنوائیں ۔
غالب معشوق کو وہ اہمیت نہیں دیتا جو دوسرے شعراء دیتے ہیں ۔
وہ برابری کا دعویٰ کرتا ہے ایک اور جگہ کہتا ہے ۔“

وفا کیسی کہاں کا عشق ۔۔۔ الخ“

ان تشریحات کے مطالعے سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ شارحین
نے غالب کے مجموعی رویے کی وجہ سے شعر کے ظاہری معنی لہنے کی
 بجائے تاویل کا انداز اختیار کیا ہے اور بڑے بڑے شارحین (جن میں اثر
لکھنوی ، ہومف سلیم چسٹی اور غلام رسول سہر جیسے شارحین شامل
ہیں ، اس شعر کے ظاہری معنی سے انکار کرتے ہیں ہمارے خیال میں
یہ رویہ تاویل پر مبنی ہے چاہے اس کی قائد میں کتنے بڑے اور تردد
میں گتے چھوٹے نام کہوں کہ ہوں ۔ اور تشریح وہی درست ہے جو
نستری جالندھری اور احسن علی خاں نے کی ہے اور اسی شرح کی تائید
مقدمین شارحین میں سے لظم طباطبائی^۲ سعید الدین احمد^۳ اور آغا محمد
باقر جیسے اہم شارحین سے وہی ہوتی ہے ۔ مزید یہ کہ ہمارے ایک

۱ - مفہوم غالب ، احسن علی خاں ، ص ۴۱۷ -

۲ - شرح دیوان اردوئے غالب ، لظم طباطبائی ، ص ۱۹۲ -

۳ - ہدیہ سعیدید ، سعید الدین احمد ، ص ۱۳ - ۴۱۲ -

رخ یہ بھی ہے کہ - محبوب اگر غیر سے برملا محبت جتاتا ہے تو یہ عاشق کی غیرت و خودداری کے خلاف ہے کہ وہ اس کے بعد بھی یک طرفہ طور پر محبت کی رٹ لگاتا رہے - ایسے میں یہ انداز ہی بہتر لگتا ہے کہ

ع : ہم بھی دشمن تو نہیں ہیں اپنے -

شبنم یہ کل لالہ لہ خالی ادا ہے
داغ دل بے درد نظر گاہ حوا ہے

شروح کے اقبالی مطالعہ کے دوران یہ احساس ہوتا ہے کہ بعض اوقات شارحین، غالب کے علاوہ خود آپس میں ایک دوسرے پر اعتراضات کے لیے موقع کی تلاش میں رہتے ہیں - یہ شعر جو مفہوم کے لحاظ سے بہت زیادہ احتلائی نہیں لیکن اس کے باوجود اعتراضات کی نوعیت اور وسعت دیکھ کر حیرت ہوتی ہے مثلاً بہخود موہائی نے نظم طباطبائی کی شرح پر شدید تنقید کی ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ نظم طباطبائی شرح کرتے کرتے اپنی عادت کے مطابق ایک اعتراض بھی کر گئے - ملاحظہ ہو نظم کی شرح اور بہخود موہائی کی تنقید :

”جناب نظم طباطبائی : کل لالہ ہر اوس کی ہونہیں ایک مطلب ادا کر رہی ہیں وہ یہ کہ جس دل میں درد نہ ہو اور داغ ہو ، وہ جائے شرم ہے یعنی لالہ کا داغ تو ہے مگر وہ درد عشق سے خالی ہے - یہ بات اس کے لیے باعث شرم ہے اور اسی شرمندگی سے آئے عرق شرم آ گیا - مصرعہ میں ’ہے‘ کے مائلہ ”لہ“ خلاف محاورہ ہے ”لہ“ کے بدلے ”نہیں“ کہنا چاہیے -

تنقید (بہخود موہائی) : ”ہرور دکارا یہ داغ ہو اور درد لہ ہر کیا چیز ہے ، اگر اس شعر کا یہ مطلب کیا جائے تو یہی سمجھ میں آئے گا کہ شاعر نے لالہ میں داغ بھی دیکھا اور شبنم بھی - سوال پیدا ہوا کہ ایسا ہے کیوں ؟ پھر اس کی غیور طبیعت نے خود ہی وہ

جواب دیا جو لظم طباطبائی کے حل میں مذکور ہے۔ مگر اس پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ دیکھنے والے نے یہ کہوں نہ سمجھ لیا کہ دل میں داغ ہو تو نہ رولا کیا یعنی جو داغ اٹھانے کا وہ بے روئے نہ رہے گا۔ اگر اس کا جواب یہ دیا جائے تو شاعر شاہراہ عامہ سے الگ جاتا ہے۔ اس حالت میں داغ کے ہوتے ہوئے درد کا نہ ہونا ادعا نے محض ٹھہرتا ہے۔۔۔ آگے بڑھ کر ارشاد ہوتا ہے کہ پہلے مصرعہ میں (ہے) کے ساتھ (نہ) خلاف معاورہ ہے مگر میں با ادب عرض کروں گا کہ یوں نہ کہتا تو کیا یوں کہتا ”شبنم بہ کل لالہ خالی از ادا نہیں ہے“ کہنا، شعر گو ہیولائی بنانے دیتا ہے۔ روابط کے سوا تمام شعر فارسی کے قالب میں ڈھلا ہوا ہے صرف ’نہ‘ گو ہست سے بدل دیں تو شعر فارسی ہو جاتا ہے“۔

یہ خود موہانی کا لظم طباطبائی کی شرح پر اعتراض کا جائزہ اپنے سے قبل آن کی اس تنقید کا جائزہ لینا ضروری ہے جو صرف ’نہ‘ کے استعمال کے سلسلہ میں انہوں نے کی ہے۔ اس سلسلہ میں آن کا کہنا ہے کہ ”نہ“ نہ کہتا تو ”ہیں“ کہتا تو شعر ہیولائی بن جاتا۔ لیز ہورا شعر فارسی کے قالب میں ڈھلا ہوا ہے لیکن وہ یہ بات بھول گئے کہ ”نہیں“ کہنے سے مفہوم واضح ہو یا ہیولائی بنے، غرض اس امر سے نہیں تھی، اعتراض تو ”نہ“ کے غلط استعمال پر ہے۔ متبادل صورت تلاش کرنا خود شاعر کا کام تھا لیز لظم کا اعتراض معاورہ کی رو سے ہے کیوں کہ شعر فارسی کا نہیں اردو کا ہے۔ اگر اردو زبان میں پیش کیے جائے والا شعر ہورا کا ہورا فارسی میں ڈھلا ہے تو یہ تو اس کا دوسرا عیب بنا۔ چنانچہ لظم

کے اس اعتراض سے بعد میں لشتر جالندھری اور شاداں بلگرامی نے اتفاق کیا ، بلکہ شاداں نے حسب عادت یہ اصلاح بھی نبویز کی کہ ع ۔

”داغ دل بے درد مزاوار حیا ہے“

اور اب ذرا بخود موبائی کی شرح ملاحظہ ہو ۔

”مرزا صاحب فرماتے ہیں کہ لالہ ہر اوس کی ہواؤں یہ مطلب ادا کر رہی ہیں کہ بیدردوں کے داغ ہی سے حیا کی آمیدیں وابستہ ہیں یعنی اہل دل حب یہ حالت دیکھتے ہیں تو ان کا خیال بیدردوں کی ایک حالت خاص کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور وہ یہ کہ جب ان کا (خواہ معشوق مراد ہو یا گوئی اور ظالم) دل خود کوئی صدمہ اٹھاتا ہے مثلاً کسی ہر عاشق ہو جانا ، مبتلائے فراق ہو جانا ، کسی مصیبت میں پڑ جانا ، کسی عزیز کا مر جانا ، تو ان کو عاشقوں یا مظلوموں کی تکلیف کا احساس ہوتا ہے اور یہی احساس ان کو اپنے گزشتہ بیدردانہ طرز عمل پر شرمندہ کرتا ہے اور ان کی آنکھوں میں اشک لدامت جھلکنے لگتے ہیں ۔ جوش ہشیانی سے ہشیانی عرق آلود ہو جاتی ہے اور ان کی یہی ادا ہے ، اہل دل ان کے صلہ میں ان کی تمام ہرائیوں پر خاک ڈال دیتے ہیں اور ان کو اس ہشیان ظالم پر پیار آنے لگتا ہے ۔ اس شعر سے وہ کی حقیقت پر چھانوں پڑتی ہے مرزا کے اخلاق کریمانہ کی تصویر آنکھوں میں بھرنے لگتی ہے ۔ مصیبت بے رحمیوں کے لیے رحمت ہے ۔ اس لیے رات قلب پیدا کرتی ہے“ ۔

قطع نظر اس امر کے کہ نظم طباطبائی کی شرح درست ہے اور اس

۱ ۔ روح المطالب ، شاداں بلگرامی ، ص ۵۰۵ ۔

۲ ۔ گنجینہ تحقیق ، بے خود موبائی ، ص ۱۱ ۔

کی ٹائید اثر لکھنوی، اشتر جالندھری، یوسف سلیم چشتی، وجاحت علی سندیلوی، نیاز فتح پوری، شاداں بلگرامی، غلام رسول مہر، ناصر الدین ناصر، احسن علی خان اور منظور عباسی کی شروح سے ہوتی ہے، تنقید کی طرح بیخود موہانی کی شرح بھی غلط ہے۔ بیدردوں کے داغ سے حیا کی امیدیں وابستہ ہونا، گزشتہ بیدردانہ عمل پر شرمندگی، توبہ کی حقیقت پر چھانٹوں پڑنا اور اخلاق گریبانہ کی تصویر ہونا، اسے غیر متعلق خیالات ہیں، جن کا شعر کے مفہوم سے کوئی تعلق نہیں۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ وجاحت علی سندیلوی جو عموماً بیخود موہانی کو دوسروں پر تنقید کے لیے تو لال کر رہتے ہیں اور اس شعر کے متعلق بھی یوسف سلیم چشتی کے رائے پر انہوں نے سخت تنقید کی ہے۔ مگر بیخود موہانی کے اس غلط مفہوم کو نقل کرنے کے بعد چپ سادہ لی ہے، حالانکہ خود وہ دوسرے شارحین سے اتفاق کرتے ہیں۔ یوسف سلیم چشتی کے جس بیان پر وجاحت علی سندیلوی نے شدید تنقید کی ہے۔ وہ یہ ہے :

”چونکہ اس شعر میں غالب نے اپنے مفہوم کو ان الفاظ سے ادا کیا ہے جن سے مفہوم ظاہر نہیں ہوتا۔ اس لیے شعر مغلط ہو

۱۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنوی، ص ۲۸۔

۲۔ روح غالب، اشتر جالندھری، ص ۱۰۔

۳۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۵۵۔

۴۔ نشاط غالب، وجاحت علی سندیلوی، ص ۱۵۴۔

۵۔ مشکلات غالب، نیاز فتح پوری، ص ۱۵۵۔

۶۔ روح المطالب، شاداں بلگرامی، ص ۵۰۵۔

۷۔ لوائے سروش۔ غلام رسول مہر، ص ۷۱۔

۸۔ دبستان غالب، ناصر الدین ناصر، ص ۴۰۵۔

۹۔ مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۵۰۰۔

۱۰۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۳۵۰۔

گیا ہے اور یہ اخلاق ہی ”غالب ازم“ یعنی ان کی خصوصیت ہے۔“
 وجاہت علی مندیلووی اس بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں ۔
 ”چشتی صاحب نے اس شعر کے مفاتیح ہونے کی جو وجہ بتائی ہے
 وہ بالکل غلط ہے ۔ اگر کسی شعر سے کوئی مطلب ہی نہیں نکلتا تو
 وہ مفاتیح نہیں مہمل ہوتا ہے اور اگر نکلتا ہے تو شارح کو
 صرف وہ مطلب بیان کر دینا چاہیے اور اس سراغ رسانی کی ذمہ داری
 اپنے سر نہ لینی چاہیے کہ درحقیقت شاعر کہنا کیا چاہتا تھا ۔ ۔ ۔
 یہ ٹکڑا کہ اخلاق ہی غالب کی خصوصیت ہے ، نہ صرف حقیقت
 سے بعید بلکہ دیوان غالب کے ایک شارح کے منہ سے تعجب خیز
 ہے۔“

یہ درست ہے کہ اس شعر پر محاورہ کے خلاف لفظ کے استعمال کے علاوہ
 کسی نے مہمل ہونے کا اعتراض تو نہیں کیا لیکن چشتی کی اس بات میں
 کہ غالب نے اپنے مفہوم کو ان الفاظ میں ادا کیا ہے جن سے مفہوم
 ظاہر نہیں ہوتا ، اس لیے وزن ہے کہ شاعرین نے نہ صرف یہ کہا ہے کہ
 ”دل نے درد“ اس کے معنی ظالم کا دل نہ لینا چاہیے ، بلکہ ایسا دل جو
 درد سے خالی ہو^۲ اور یہی حال لفظ نظر گاہ حیا کا ہے کہ :

نظر گاہ حیا : جس پر حیا کی نظر پڑے (شرم کا باعث) ۔ اثر لکھنوی^۳
 (ناصر الدین ناصر ، شادان بلگرامی)

نظر گاہ : امید گاہ ، بیخود موبائی* ۔

۱ - شرح دیوان غالب ، ہوشیہ سلیم چشتی ، ص ۸۵۵ ۔

۲ - نشاط غالب ، وجاہت علی مندیلووی ، ص ۵۲ - ۱۵۱ ۔

۳ - مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۲۸ ۔

۴ - ایضاً ، ص ۲۸ ۔

۵ - گنجینہ تحقیقی ، بیخود موبائی ، ص ۱۱ ۔

لفظ رکاو : وہ مقام جس پر نظر پڑے (اس سے قابل اعتراض مقام بھی مراد ہے) غلام رسول مہر^۱ -

لفظ رکاو : ولیوں کا آستانہ - تماشاگاہ ، سیرگاہ ، وہ جگہ جہاں نظر پڑے ، احسن علی خان^۲ -

اس لوح کے اختلاف معنی کو دیکھتے ہوئے اگر یوسف مسلم چشتی نے اس کے بارے میں رائے دی تو کچھ زیادتی نہ کی اور جہاں تک غالب ازم والی خصوصیت پر اعتراض کا تعلق ہے تو یہ اس لیے غلط ہے کہ اگر کلام غالب میں یہ خصوصیت نہ ہوتی تو آج شروع کا یہ تسلسل دیکھنے میں نہ آنا جب کہ اردو میں شعراء کی کمی نہیں -

ناصرالدین ناصر کو ان اختلافات کا علم نہ تھا - چنانچہ ان کے یہ الفاظ اس شعر کے سے بے خبری کا نتیجہ ہیں کہ :

”طباطبائی کے اس مفہوم سے کسی شارح کو اختلاف نہیں اور زبان تشریح بھی اسی صاف اور سادہ ہے کہ کسی اضافے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی“^۳

— اور یہی رائے درست ہے کہ شعر کی وہی شرح قابل قبول ہے جو نظم طباطبائی کی ہے اور بے خود موبائی کے علاوہ تمام شارحین وہی شرح لکھتے ہیں - اس عہد کے شارحین میں سے ایک شارح کی شرح ملاحظہ ہو :

”لالہ ہر شبیم کا پایا جالا خالی از ادا نہیں ہے ، لالہ دل کا سا تو داغ رکھتا ہے لیکن درد نہیں رکھتا اور یہ کیفیت اس کے لیے باعث ہرم ہے - اس لیے جس چہز کو شبیم کہا جاتا ہے وہ شبیم نہیں ہے ،

۱ - لوائے سروش ، مہر ، ص ۵۱ -

۲ - مفہوم غالب ، احسن علی خان ، ص ۴۹۹ -

۳ - دبستان غالب ، ناصرالدین ناصر ، ص ۴۰۲ -

ہلکہ لالہ کا شرم سے عرق عرق ہو جانا ہے '۔

دل بخون شدہ گشمکش حسرت دیدار
آئینہ بدستِ ہجر بدستِ حنا ہے

اثر لکھنوی نے حسبِ عادت متقدمین شارحین کے چھ مفہیم بغیر حوالے کے نقل کیے ہیں اور حسبِ سابق یہ نہیں بتایا کہ ان میں اغلاط کہاں واقع ہوئی ہیں۔ بہر حال اس شعر میں تَعَاوُد کا ذکر کرنے کے بعد انہوں نے مطلب ان الفاظ میں لکھا ہے کہ :

”ممشوق کے ہاتھوں کا رنگ حنا (سرخ) اس پہ میرے دل کا حال (آئینہ) عیاں کر رہا ہے کہ جس طرح اس کے ہاتھ سہندی سے سرخ ہو گئے اسی طرح میرا دل گشمکش حسرت دیدار میں مبتلا ہے ، بس رہا ہے ، رہا ہو رہا ہے ، تاہم وہ اپنے سہندی لگے ہاتھوں کے نظارے میں ایسا محو ہے ، مست ہے کہ میرے حال سے بے خبر ہے۔“

قطع نظر اس امر کے کہ ' آئینہ ' بمعنی عیاں کرنا اور کسی شاعر نہیں لیا ، اثر لکھنوی کی شرح میں بھی تناقض واضح ہے کہ اگر ہاتھوں کا رنگ حنا اس پر عافقی کا حال دل عیاں کر رہا ہے تو پھر بے خبری کیسی ؟ تغافل کہا جاسکتا ہے ، لیکن یہ بھی اس صورت میں کہ دوسرے شارحین نے جو مفہوم تھوہر کیا ہے اس کو ہشرِ لطر رکھا جائے۔ اثر لکھنوی کے اس لئے مفہوم پر تبصرہ کرتے ہوئے وجاہت علی سندیلوی لکھتے ہیں :

”اس موقع پر آئینہ کو عیاں کرنے کے معنی میں سمجھنا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ شعر کے معنی ہوں بھی صاف ہیں۔ دل اور آئینہ میں

۱۔ مشکلات غالب ، لیاذ فتح پوری ، ص ۱۵۵۔

۲۔ مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۳۰۔

جو تعلق ہے وہ ظاہر ہی ہے ۔ پھر آئینہ گو کسی دوسرے معنوں میں لے جانا بڑا خلط مبعث ہو جائے گا اور شعر کی لدردت گو ٹھیس لگنے کی ”۔

یوسف سلیم چشتی نے حسب حاقی اس شعر کو بھی مغلای قرار دیا ہے اور اثر لکھوی اور تہا ز فتح پوری کی تشریحات بھی نقل کی ہیں ۔ خود ان کی تشریح ملاحظہ ہو :

”کہتے ہیں کہ بت ہدست کے ہاتھ میں جو آئینہ ہے اسے آئینہ مت سمجھو بلکہ حنا سمجھو یعنی آئینہ نہیں بلکہ حنا ہے ، کیوں کہ حنا کی طرح اس کا دل بھی خون (سرخ) ہو گیا ہے اور وجہ دل کے خون ہو جانے کی یہ ہے کہ وہ گہالِ قرب کے باوجود لذت دیدار سے محروم ہے “ (بیان محرومی آئینہ) ”۔

وجاہت علی سندیلوی نے بھی حسب روایت یوسف سلیم چشتی کی غالب پر اس تنقید کا سخت نوٹس لیتے ہوئے لکھا :

”اس قسم کی تشریح کے ساتھ چشتی صاحب کا یہ ارشاد بھی ہے کہ یہ شعر غالب کے مغلای تران اشعار میں سے ہے ۔ میں مودبانہ عرض کروں گا کہ اگر شعر مغلای ہے تو اس کی یہ شرح اس سے زیادہ مغلای ہے ۔ یہ کس قسم کی شرح ہے ؛ اسے آئینہ مت سمجھو بلکہ حنا سمجھو یعنی آئینہ نہیں بلکہ حنا ہے یا وجہ دل کے خون ہو جانے کی یہ ہے کہ وہ گہالِ قرب کے باوجود لذت دیدار سے محروم ہے ، آخر کہوں ؟ درحقیقت شعر مغلای پر گز نہیں ہے بلکہ متشابہات جمع ہو جانے کی وجہ سے اس کے کئی معنی پیدا ہو سکتے ہیں ، جو سب کے سب زور دار اور ہر لطف ہیں ۔ البتہ اس کے وہ معنی جو سلیم

۱ - نشاطِ غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۱۵۷ ۔

۲ - شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۸۵۷ ۔

صاحب نے بیان کیے ہیں دوسرے صاف اور بہتر مطالب کی موجودگی میں ذوق سلیم ہر گراں گزرتے ہیں ۱۔

اس میں شک نہیں کہ یوسف سلیم چشتی کی بیان کردہ شرح تاویلی انداز کی حامل ہے اور دور از کار خیالات کے باعث ذوق سلیم ہر گراں گزرتی ہے لیکن یوسف سلیم چشتی کا یہ کہنا درست ہے کہ شعر مفاہی ہے اور اس کی وجہ شارحین کے درمیان اختلاف ہے اور خود وجاہت علی نے بھی متشابہات کا ذکر کیا اور کئی معنی پیدا کرنے والا شعر بہر حال واضح المعنی نہیں ہوتا اور یہ کئی معنی مولانا نے خود موہانی نے پیدا کیے ہیں اور متشابہات کی جانب بھی اولین اشارہ انہیں کا ہے۔ بے خود کے بیچ مفہیم سے شعر کی وسعت معنی و خیال تو کیا ظاہر ہونی مفہوم مزید الجھ گیا ہے اور قاری شک میں پڑ جاتا ہے کہ کس مفہوم کو قبول کرے اور کسے رد کرے۔ حالانکہ حسرت موہانی کے دو مطالب میں سے پہلا مطلب جس پر بے خود نے تنقید کی ہے شعر کا درست مفہوم تھا اور حسرت موہانی کے اس مفہوم سے اس دور کے شارحین میں سے بیشتر جالندھری، انار فتح پوری، دادا ہنگرامی اور غلام رسول مہر کو اتفاق ہے۔ حسرت موہانی کا مطلب ملاحظہ ہو :

”دل اور آئینہ کی رسائی سمیت کا مقابلہ کرنا ہے کہ ایک ہمارا دل ہے جو خون شدہ کشمکش حسرت دیدار ہے اور ایک آئینہ ہے جو اس ہدمستِ حنا کے ہاتھ میں ہے“۔

اس شرح پر بے خود موہانی کو یہ اعتراض ہے کہ :

”مطلب اول ظاہر میں تو دل کو لکھی ہوئی بات ہے مگر اس میں مصیبت یہ ہے کہ لفظ ”حنا“ حشو محض ٹھہرتا ہے، حالانکہ مرزا کے یہاں زوائد ہوں گے بھی تو دلچ نظر بد کے لیے۔ علاوہ

۱۔ نشاطِ غالب، وجاہت علی سندیلوی، ص ۱۵۸۔

۲۔ گنجینہ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۱۲۔

ہیں یہاں ہدست حنا والا ضافت نہیں ہے ۱۔

بے خود موہانی کو حسرت موہانی کی شرح میں حنا اس لیے حشو معلوم ہوا کہ وہ ”ہدست حنا“ کو بغیر اضافات کے پڑھتے ہیں۔ ان سے اہل نظم طباطبائی کو بھی اس مغالطہ کی وجہ سے شرح میں تاویل سے کام لینا پڑا، جس شرح ہر بے خود موہانی نے تنقید بھی کی۔ شاداں ہلگراسی نے اسی جانب اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

”جناب نظم نے مست کو بلا اضافت پڑھا اس لیے ان کو تاویلیں گزنا پڑیں“۔

اور یہ غلطی چونکہ بے خود موہانی نے بھی کی اس لیے ان کو شعر میں معنی گزیر نظر آئے — طوالت سے بچنے کے لیے بے خود موہانی کی ہائج تشریحات میں سے پہلی نقل کی جاتی ہے:

”دل حسرت دیدار کی کشمکش سے خون ہے، آئینہ ہتِ ہدست کے ہاتھ میں حنا ہے یعنی دل ہاک و صاف عاشق اس قاہل تھا کہ معشوق اسے اپنا جلوہ زار بناتا مگر برا ہو ہدستی کا کہ اس ظالم نے اسے حنا بنا دیا ہے۔ مختصر یہ کہ اس نے دل کو اتنا لڑھکا کہ لہو لہو ہو گیا۔ اس شعر سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ خدا نہ کرے کہ کوئی قابل قدر چیز کسی قدر لاشناس کے ہاتھ پڑے“۔

بے خود موہانی نے جو عجوب و غریب ترجمہ نکالا ہے اس سے قطع نظر شرح شعر میں نظم طباطبائی کے اثرات اور تاویلی انداز بھی موجود ہے یعنی آئینہ کو ہتِ ہدست کے ہاتھ میں حنا بنانا جو بے معنی بات ہے اور یہ صرف اس لیے ہے کہ حسرت موہانی کی سیدھی سادی شرح کو غلط قرار دے چکے ہیں۔

۱۔ گنجینہ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۱۲۔

۲۔ روح المطلب، شاداں ہلگراسی، ص ۵۰۵۔

۳۔ گنجینہ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۱۳۔

اس طرح اس عہد کے ایک اور شارح کے جہاں یہ عجیب و غریب مفہوم شعر کا ہے :

”تشبیہ مرکب خیالی ، یعنی آئینہ جو دیکھ نہیں سکتا ، چولکہ اس کا دل حسرت دیدار میں خون ہو گیا ہے اس لیے اس ہت ہدمست کے ہاتھ میں سہندی کی طرح معلوم ہوتا ہے“۔

یہاں دلِ عاشق تو سرے سے غائب نظر آتا ہے اور آئینہ کو نہ دیکھنے کے باعث خون گر دہا گیا ہے اور پور وہی ہت ہدمست کے ہاتھ میں حنا کی طرح معلوم ہوا ۔ یہ ساری گفتگو مجھ سے بالاتر ہے — اور اسی موقع پر چشتی کی یہ رائے مبنی بر صداقت معلوم ہوتی ہے کہ :

”یہ شعر بھی غالب کے مغنی ترین اشعار میں سے ہے“۔

اور اس رائے میں اتنا مزید اضافہ کر لیا جائے کہ شارحین نے اس کو مزید مغنی بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی ۔

ہمارے خیال میں حسرت موہانی کی شرح شعر کی صحیح شرح ہے ۔ مزید وضاحت کے لیے اس دور کے شارح ناصرالدین ناصر کی یہ شرح ملاحظہ ہو :

”ہدمست حنا ۔ نشہ رنگ حنا میں چور یا اپنے ہاتھ میں شوخی رنگِ حنا دیکھ کر مفرور ہونے والا ، ایک ہارا آئینہ دل ہے جو گشمکشِ حسرت دیدار میں پس کر خون ہو رہا ہے اور ایک وہ آئینہ ہے جو نشہ رنگِ حنا میں چور معشوق کے حنائی ہاتھ میں رہ کر اس کے نشہ اور جہاں کا مکس اپنی آغوش میں لے رہا ہے“۔
دراصل شعر کی تفہیم میں دیواری کی وجہ تعقید ہے جو لالہ کی

۱۔ مراد غالب ، منظور احسن عباس ، ص ۳۵۰۔

۲۔ شرح دیوان غالب ، یوسف سلیم چشتی ، ص ۸۵۵۔

۳۔ دیستانِ غالب ، ناصرالدین ناصر ، ص ۳۰۶۔

مجبوری کی وجہ سے پیدا ہو گئی اور دست اور حنا کا رابطہ ٹوٹ گیا ورنہ ”حنائی ہاتھ“ کی ترکیب ذہن میں ہو تو یہ شعر اس قدر مشکل نہیں جتنا بنا دیا گیا۔ حسرت موہانی کا تقابل کا خیال شعر کو واضح کرنے کے لیے کافی ہے۔ ایک طرف ہمارا دل دیدار کی حسرت میں خون ہو رہا ہے اور دوسری طرف تغافل کا یہ حال ہے کہ ہمدست محبوب حنائی ہاتھوں میں آئینہ لیے بیٹھا ہے۔ وہ عکس رخ ہمارے دل میں دیکھنے کی بجائے آئینہ میں دیکھ رہا ہے۔

قمری کف خاکستر و ہلبل نفس رنگ
اے لالہ نشانِ جگر سوختہ کہا ہے

غالب کے بغاوت اختلافی اشعار میں سے ایک ہے جب کہ غالب کے حوالے سے حالی کی شرح موجود ہے۔ حالی لکھتے ہیں :

”میں نے خود اس کے معنی مرزا سے پوچھے تھے فرمایا کہ ”اے“ کی جگہ ”جز“ پڑھو معنی خود۔ معنی میں آجائیں گے معنی قمری جو ایک کف خاکستر اور ہلبل جو ایک نفس قمری سے زیادہ نہیں ہے، ان کے جگر سوختہ یعنی عاشق ہونے کا ثبوت ان کے چہکنے اور اولیٰ سے ہوتا ہے۔ یہاں جس معنی میں مرزا نے ”اے“ کا لفظ استعمال کیا ہے یہ انہی کی اختراع ہے۔ ایک شخص نے یہ معنی سن کر کہا کہ اگر وہ ”اے“ کی جگہ ”جز“ کا لفظ رکھ دیتے یا دوسرا مصرع ہوں کہتے ”اے لالہ! نشانِ تیرے ہوا عشق مجھ کیا ہے؟“ تو مطلب صاف واضح ہو جاتا۔ اس شخص کا یہ کہنا بالکل صحیح ہے مگر مرزا چونکہ معمولی اساتذہوں سے بچتے تھے اس لیے وہ بہ نسبت اس کے کہ شعر عام فہم ہو جائے اس بات کو زیادہ پسند کرتے تھے کہ طرزِ بیان میں جدت اور لڑالہ پن پایا جائے“۔

اثر لکھنوی کو حالی کے بیان کردہ مطلب پر یہ اعتراض ہے کہ ”کوئی اغت اور کوئی محاورہ غالب کا ہوتا نہیں کہ ”اے“ کے معنی ’جز‘ ہیں۔ اب میری سمجھ میں جو مطلب آیا ہے بیان کرتا ہوں : نالے میں سوز و التهاب ہوتا ہے اور اس کا کام جلانا ہے ، قمری سرو کے عشق میں اور بلبل گل کے عشق میں نالہ کش ہوتی۔ دونوں فنا ہو گئیں ایک کی ہادگار کف خاکستر رہ گئی ، دوسری قفس رنگ بن گئی ، موہوم اور غیر مرقی ، تاہم کچھ نہ کچھ نشان باقی رہا۔ شاعر کہتا ہے میں نالہ کش ہوا تو جگر ایسا جلا کہ خفیف سا نشان بھی باقی نہیں۔ ”کیا ہے“ استفہام انکاری ہے یعنی کوئی نشان نہیں۔ نالے سے خطاب اس لیے ہے کہ وہی جلانے کا سبب ہوا۔“

لیار فتح پوری نے بھی اس اعتراض کو بعد میں دہرایا ہے

حالی کے بیان کردہ مفہوم پر ایک اور اعتراض ملاحظہ ہو :

”مودہالہ گزارش ہے کہ مولانا حالی کے بیان کیے مطلب سے شعر کا مفہوم بالکل واضح نہیں ہوتا بلکہ اور مغلق اور پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ اغلب یہی ہے کہ چونکہ مولانا حالی نے غالب کے بتائے ہوئے معنی فوراً نہیں لکھ لیے تھے، لہذا جب ایک مدت کے بعد وہ ان کو ہادگار غالب میں لکھنے بیٹھے تو ان کے حافظے نے ان کی خاطر خواہ مدد نہیں کی۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ مولانا حالی نے یہاں تک تو غالب کا قول لکھا تھا کہ ”اے“ کی جگہ ’جز‘ پڑھو ، معنی خود سمجھ میں آ جائیں گے اور اس کے بعد یہی قمری۔ ہے جو عبارت شروع کی تھی وہ غالب کی نہ ہو ، بلکہ بعض وہ مفہوم ہو جو غالب کے بتائے ہوئے اشارے سے خود مولانا کی سمجھ میں آیا ہو۔“

۱۔ مطالعہ غالب ، اثر لکھنوی ، ص ۳۱۔

۲۔ لشاطر غالب ، وجاہت علی سندیلوی ، ص ۱۶۱۔

اس میں شک نہیں کہ لفظ ”اے“ کو بمعنی جز استعمال کرنے میں کوئی لغت یا محاورہ غالب کی تائید نہیں کرتا اور کسی شاعر کو یہ اختیار نہیں کہ وہ لفظوں کو اختراعی مفہوم میں استعمال کرے لیکن جہاں تک حالی کے بیان کردہ مفہوم کا تعلق ہے اس کی صحت سے انکار کرنا درست نہیں، علاوہ ازیں اگر شاعر نے ایسا کوئی نصرف کیا ہے اور معلوم بھی ہے تو پھر ضروری ہے کہ معنی کے تعین میں اسے ہش نظر رکھا جائے کیوں کہ اس سے قطع نظر کر کے تو پھر کوئی بھی مفہوم نکالا جاسکتا ہے۔ جیسے مثلاً اسی شعر میں مولانا نے خود موہانی نے قفس رنگ کو ”قفسی رنگ“ قرار دے کر مفہوم متعین کرنے کی کوشش کی ہے ان کا خیال ہے کہ :

”... یہ صحیح ہے کہ جس طرح سرمئی اور اگری وغیرہ رنگوں کے نام ہیں، اسی طرح قفسی کسی رنگ کا نام نہیں ہے مگر رنگ سیاہ کی جگہ پر قفسی رنگ کہنا اور پھر ہابل کے متعلق ضرور داد کے قابل ہے“۔

جہاں تک شعر کے مفہوم کا تعلق ہے، شتر جالندھری^۱، یوسف سلیم چشتی^۲، غلام رسول مہر^۳، ناصرالدین ناصر^۴، احسن علی خان^۵ اور منظور احسن عباسی^۶ نے مولانا حالی کے مفہوم کو یا تو نقل کیا ہے یا اس کو اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے۔ منظور احسن عباسی نے خاص طور پر نالہ گو خطاب کرنے کے بعد بھی وہی معنی لکھے ہیں :

-
- ۱۔ گنجینہ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۱۹۔
 - ۲۔ روح غالب، شتر جالندھری، ص ۵۱۱۔
 - ۳۔ شرح دیوان غالب، یوسف سلیم چشتی، ص ۸۵۸۔
 - ۴۔ نوائے مروش، غلام رسول مہر، ص ۷۱۷۔
 - ۵۔ دیستان غالب، ناصرالدین ناصر، ص ۳۰۸۔
 - ۶۔ مفہوم غالب، احسن علی خان، ص ۵۰۱۔
 - ۷۔ مراد غالب، منظور احسن عباسی، ص ۲۵۱۔

”لالہ گو خطاب گرلا گناہ ہے لالہ کی موجودگی سے اور لالہ کا موجود ہونا واحد علامت ہے مگر سوختگی کی، یعنی قمری اور ہلہل دونوں میں لالہ ہے، گویا جگر جلے دونوں ہی ہیں۔ لیکن ایک مٹھی بھر خاک کی مانند ہے اور دوسرا رلکوں کا مجموعہ، گویا ظاہر حال دونوں کا مختلف ہے، جس سے واضح ہوتا ہے کہ سوزش جگر کا ظہور بدون لالہ نہیں ہوتا، گو در پردہ فی الواقع موجود ہو (تلازم عشق و لالہ)۔“

حالی اور اس کے تتبع میں شرح لکھنے والوں کے یہاں جگر سوختگی کا نشان، لالہ کے صوا کوئی نہیں ہے یعنی لالہ ہی نشانِ جگر سوختہ ہے۔ اثر لکھنوی اور ان کے تتبع میں بے خود موہانی، وجاہت علی سندیلوی، اہاز فتح پوری اور شاداں ہنگرامی کا خیال ہے کہ سرے سے جگر سوختگی کا کوئی نشان ہی موجود نہیں، مثلاً اثر لکھنوی لکھتے ہیں:

”قمری سرو کے عشق میں اور ہلہل گل کے عشق میں لالہ کش ہوئی، دونوں فنا ہو گئیں۔ ایک کی یادگار کف خاکستر رہ گئی اور دوسری قفس رنگ بن گئی، موہوم اور غیر مرئی، تاہم کچھ نہ کچھ نشان باقی رہا۔ شاعر کہتا ہے کہ میں لالہ کش ہوا تو جگر ایسا چلا کہ خفیف سا نشان بھی باقی نہ رہا۔‘ کہا ہے‘ استفہام انکاری ہے یعنی کوئی نشان نہیں‘۔“

بے خود موہانی نے ایک لہا پہلو دریافت کیا ہے:

”اے لالہ میں اپنے سوز دل کے ثبوت میں دنیا کو کہا دکھاؤں، خالی لالہ دعویٰ بے دلیل ہے۔“

-
- ۱۔ مرادِ غالب، منظور احسن، ص ۴۱۵۔
 - ۲۔ مطالعہ غالب، اثر لکھنوی، ص ۴۱-۴۰۔
 - ۳۔ گنجینہ تحقیق، بے خود موہانی، ص ۲۱۔

حالی کے بیان کردہ مفہوم کی انفرادی اہمیت ہے کیوں کہ لفظ کے ایک مخصوص استعمال کو واضح کر کے کیا گیا ہے اور شعر کا مفہوم بھی اس سے واضح ہو جاتا ہے۔ اثر لکھتوی اور ان کے متبعین کی شرح کو بھی اس لحاظ سے غلط کہنا صحیح نہیں ہوگا کہ اگر غالب کا یہ لفظی تصرف علم میں نہ ہوتا تو بہر حال اسی طرح تشریح کی جاتی — البتہ ہمارے خیال میں سب سے بہتر انداز منظور احسن عباسی نے اپنایا ہے یہ گہہ کر کہ :

”لالہ گو خطاب کرنا کناہ ہے لالہ کی موجودگی سے اور لالہ کا موجود ہونا واحد علامت ہے جگر سوختگی کی — چنانچہ جب لالہ خود دامل ہے جگر سوختگی کی تو بے خود موہانی کا یہ گہنا مناسب نہیں کہ خالی لالہ دھوی بے دلیل ہے۔“

منظور احسن عباسی کے اس انداز میں حالی اور ان کے متبعین کی اولیت کا جواز لکل ممکن ہے۔



